GIUSEPPE ZONTA

MANUALETTO D'ESTETICA

(ELEMENTI DI ESTETICA E DI CRITICA.
BREVI NOZIONI CIRCA LO SVOLGIMENTO
DELLE IDEE ESTETICHE E DEL GUSTO
DAL MONDO ANTICO AI NOSTRI GIORNI.
ESEMPI DI COMMENTI ESTETICI).

G. B. PARAVIA & C.
TORINO-MILANO-FIRENZE-ROMA-NAPOLI-PALERMO
Depositi: GENOVA, Libreria FRATELLI TREVES (A.L.I.)
TRIESTE, Libreria L. CAPPELLI

AVVERTENZA

I programmi ministeriali del 14 ottobre 1923, stabiliscono: che, al vecchio tema di componimento, si sostituisca o « l'analisi estetica di una poesia o di un brano di prosa », oppure la « valutazione di un grande avvenimento o periodo storico ». Dispongono inoltre che, accanto all'insegnamento della Storia letteraria, si traccino delle « brevi nozioni intorno allo svolgimento del pensiero estetico dal Medio Evo ai nostri giorni e sulla trasformazione del gusto attraverso le varie età ». Le *Avvertenze* poi, così illustrano questo insegnamento: « I brevi cenni di Storia dell'estetica, che si premettono all'esame d'italiano, debbono essere considerati come un'introduzione agli esami d'italiano, latino, greco, storia dell'arte. Questo sarà il *vero fulcro* intorno a cui si deve organizzare lo studio delle varie letterature ».

Questo *Manualetto* vorrebbe essere una piccola guida, affinchè insegnanti e scolari si potessero orizzontare nell'applicazione di tali disposizioni. Perciò l'autore ha premesso una breve e succosa trattazione dell'*Estetica* e della *Critica,* perchè certamente nessuno può parlare di « idee estetiche » e di « gusto » se prima non conosca, almeno sommariamente, in che cosa consistano

queste due materie. A queste nozioni ha fatto seguire una rapida rassegna dello svolgimento del pensiero estetico e critico, avendo cura — oltre che di dare i caratteri specifici dei vari « stili » e « maniere » — di riferire anche le definizioni o, per lo meno, i concetti fondamentali di ciascun scrittore d'Estetica, che abbia espresso qualche cosa di importante; in modo tale che l'insegnante possa, quando lo voglia, esercitare la sua critica e isveltire la mente degli alunni, richiamando la loro attenzione o sopra una nuova intuizione o sopra un vecchio errore.

Ha finalmente chiuso il *Manualetto* con una serie di « Commenti estetici », per dare un esempio e un avviamento agli alunni intorno al modo con cui potrebbero industriarsi di raggiungere la critica pura di un'opera d'arte.

Ha cercato di essere chiaro, per quanto lo consente la materia; ma difficoltà ne sono rimaste dovunque, perchè sono insite nello stesso argomento. Del resto sarebbe tempo che si incominciasse a bandire anche dalle scuole la superstiziosa venerazione per il « facile », « l'agevole », « l'adatto », per cui le idee anche le più vive vengono incapsulate in pillole, perchè possano più agevolmente essere deglutite, cioè imparate a memoria dagli scolari e dalle scolare. L'alunno, come il maestro, deve sapere che ogni forma vera del sapere è *difficile,* nè si può penetrare in essa se non per mezzo di **volontà**, di **costanza**, di **meditazione**. In queste virtù consiste ogni sapienza.

CAPITOLO PRIMO

Elementi di estetica e di critica

§ I.

Che cos'è l'arte?

I. - Attività varie dello spirito. — II. - L'arte è un prodotto della fantasia: altri prodotti immaginativi antiartistici. — III. - L'intuizione pura, essenza dell'arte, è una sintesi della rappresentazione e del sentimento: senza dell'una e dell'altro non vi può essere arte. — IV. - Elementi intrinseci ed estrinseci dell'arte: l'esaltazione estetica — la tecnica. — V. - L'unità e la personalità dell'opera d'arte derivano dal centro vitale di ciascun artista. — VI. - E questo determina la maggiore o minore grandezza dell'opera artistica e la sua soggettività.

I. — Che cosa è l'arte? Qual'è la facoltà che la produce? Come si forma nello spirito nostro? Quali sono gli elementi di cui consta?

Queste sono le prime domande che spontaneamente si presentano alla mente di chi si ponga a riflettere con attenzione intorno a quel prodotto del nostro spirito, che tutti, dotti e indotti, fanno oggetto dei loro discorsi: « Quella chiesa è una bell'opera d'arte », si dice; oppure: « Questa statua è artistica e assai ammirata »; o ancora: « Quanta arte vi è in tale musica! ». Ebbene, che cos'è questa parola « arte », che

tutti pronunciano, e della quale tutti intuiscono il significato, senza mai definirlo?

Per poterne cogliere la vera e profonda origine, è necessario che noi brevemente ricordiamo quali sono le funzioni fondamentali dello spirito nostro. Questo, pur essendo *uno*, sia nella sua essenza che nel complesso dei suoi atti (unità che si esprime col vocabolo usuale di « vita »), pure è evidente che compie delle funzioni che non sono eguali fra di loro. Intanto, prima di tutto, si può agevolmente riscontrare che due forme distinte gli sono proprie: quella che pensa e quella che agisce. È comune il detto: « prima rifletti e poi opera »; per cui anche il linguaggio ordinario indica questi due differenti momenti; dei quali il primo si suole chiamare teoretico, il secondo pratico.

Ma anche queste due forme, quando ci si pensi sù, si vede subito che, alla lor volta, non hanno dei modi sempre eguali di manifestarsi. La visione, ad esempio, di un rosso tramonto e il sentimento di bellezza che ad essa si accompagna, non è eguale allo sforzo comparativo che si fa nel risolvere un problema di matematica. E infatti, dall'interno della forma teoretica, escono due classi subordinate che sono l'intuizione e il concetto, cioè i prodotti di due diverse facoltà, che di solito si chiamano: la fantasia e la ragione. Precisamente così come nella forma pratica si possono cogliere di leggeri almeno altre due funzioni, che riguardano l'una l'utile e l'altra il bene e i loro contrari, e che generano altre due classi che si sogliono denominare: l'economica e l'etica.

Ciò premesso, a quale di queste attività noi dovremo ascrivere l'arte? — All'Etica? — No, davvero: perchè spesso si sente dire: « Le novelle più artistiche del Boccaccio sono le più immorali »; e si indicano nei musei statue e quadri, che, pur essendo artisticamente perfetti, non si può dire di certo che siano del

tutto morali. — Apparterrà adunque all'Economia? — Invero molti hanno detto, e dicono tuttavia, che l'arte deve avere anche un fine di utilità pubblica. Ma è evidente che questa utilità, come la morale, che pur assai spesso si ripete dover essere un elemento indispensabile dell'arte, non sono l'arte nella sua essenza. Quando Orazio asserisce che bisogna « mescolare l'utile col dolce » per ottenere una perfetta opera d'arte, egli stesso colle sue parole dimostra che « utile » e « dolce » sono due cose distinte, delle quali anch'egli ritiene che il dolce, non l'utile, sia, se mai, la proprietà specifica dell'arte.

Non appartenendo alla forma pratica, sarà essa un prodotto spettante alla seconda facoltà della forma teoretica, cioè alla logica? — Il confronto, che sopra abbiamo fatto della visione di un tramonto con un problema di matematica, e inoltre l'esperienza continua, che in noi stessi possiamo verificare, che ci indica ogni momento la diversità intrinseca che esiste tra un sentimento e un concetto, in quanto che quello riguarda una nostra individuale passione, mentre questo asserisce e richiama regole, assiomi, proposizioni astratte e universali, dimostrano che tra l'arte e la logica non c'è uguaglianza di operazioni non solo, ma che anzi i loro prodotti sono fra di essi discordanti.

II. — Non ci resta adunque altro che ricoverare l'arte dentro dell'ultimo luogo vuoto che ci resta, cioè nel regno della *fantasia*, che è quella facoltà che elabora i più semplici ed elementari atti dello spirito nostro. Infatti la fantasia non presuppone nulla prima di sè: essa non fa che assorbire la realtà e impossessarsene, in modo da essere in grado di tornar a creare delle nuove forme, ma del tutto sue, originali (sebbene composte di elementi tratti dalla realtà), mettendole insieme, non casualmente o inconsideratamente, si

badi, ma coordinandole dentro di un sentimento che le foggia e le lega insieme. La fantasia fa la stessa operazione che il sogno. In questo ci passano dinanzi i fatti più svariati e complessi, ma essi non sono scoloriti e insensati, ma stretti, disposti e sospinti da un sentimento che li domina e che è, a seconda delle nostre particolari condizioni, ora doloroso, ora giocondo, ora opprimente. E perciò questi casi che sogniamo ci fanno ridere, piangere, agitare, godere così come se fossero veri, anzi spesso hanno una intensità maggiore di quella che avrebbero se realmente li provassimo nella vita, perchè è insita in essi una forza di commozione e di sentimento, che ci trasporta, spesso anche a nostro malgrado, dentro di una specie di esaltazione, dalla potenza della quale non sappiamo sottrarci.

Così avviene della fantasia, che è una specie di elaboratrice di sogni, mentre siamo svegli. Essa infatti è la facoltà creativa del nostro spirito, che, senza preoccupazioni morali, utilitarie e concettuali, ha la virtù di comporre e scomporre *immagini* (così si chiamano queste creazioni), che non sono però larve sbiadite di sensazioni, oppure nebulose figurazioni portate qua e là a caso dal vento, ma sono vere e proprie essenze di vita, prodotte, come nel sogno, da un sentimento, da una passione, da uno stato d'animo, che le informa e compenetra tutte, che è anzi la ragione tutta e unica del loro essere. Queste immagini, così come le abbiamo descritte, sono la materia dell'arte.

— Ma allora, direte, tutti quanti i prodotti del nostro spirito che, pur essendo costituiti da elementi tolti dalla realtà, ci rappresentano qualche cosa di irreale, sono opere d'arte? — No: non a tutte le nostre figurazioni irreali spetta il nome di « opere d'arte ». Ed è anzi assai importante che vi poniate ben chiara nella mente questa distinzione. Voi, per esempio,

avrete sentito definire il concetto « una comparazione tra un particolare e un universale ». È evidente che quel « particolare » lì deve avere un presupposto nella fantasia, che abbiamo già asserito consistere nella elaborazione di particolari e individuali impressioni. Ma quando queste impressioni particolari vengono afferrate dalla facoltà logica e accostate con un universale, in esse viene a perdersi ogni ragione sentimentale e passionale, e divengono quindi oggetto soltanto di valutazione e comparazione concettuale, che, appunto perchè manca di uno scopo emotivo, coll'arte non ha più nulla a che vedere. Perciò, sebbene alla radice dei concetti vi siano sempre necessariamente delle immagini, queste, nel punto in cui vengono a contatto cogli universali, si disgregano, perdono il loro carattere passionale e si tramutano in concetti. Precisamente come avviene allora che un artista, da un concetto, riesce a discendere alla ingenua intuizione immaginativa di esso. Se vuole che questo divenga arte, egli deve fargli perdere il suo carattere di universalità e sciogliero in una rappresentazione fantastica, in modo che del concetto, come tale, non rimanga più traccia, ma si trasformi in uno stato d'animo particolare, individuale, passionale.

Anche un'altra categoria di prodotti irreali non fa parte, rigorosamente parlando, dell'arte; ed è quella costituita da vaghe, fluttuanti e incoerenti figurazioni, che si sogliono chiamare « sogni ad occhi aperti », « castelli in aria », « ozioso fantasticare » e simili. Chè queste non sono che trastulli, o accostamenti di immagini operati dalla volontà, oppure artificiosi giochi messi insieme da quella che molti chiamano appunto « immaginazione », e che considerano come una falsificazione della vera fantasia, perchè essa inserisce, dentro di questa, elementi estranei e antiartistici, quando non sia, per avventura, il prodotto di una morbosità,

cioè di una malattia, di uno squilibrio dello spirito, che allora sta all'arte così come l'illusione ottica sta alla vista reale degli oggetti.

La vera arte riposa adunque tra questi due prodotti, i quali, o per difetto o per eccesso, stanno al di qua o al di là di essa (sebbene, come vedremo, informino opere, che pur si comprendono dentro delle storie della letteratura, della musica, della pittura, della scultura ecc.; e che si raggruppano sotto il titolo di « didascaliche, insegnative, pedagogiche »; oppure sotto quello di « lavori fantastici, d'intreccio, d'avventure, meravigliosi »). Ora questa operazione dello spirito che sta nel giusto mezzo, anzi, per meglio dire, che è alle radici della conoscenza e che dà luogo alla vera opera d'arte, è quella che si chiama l'*intuizione pura*, e che non è altro che quello stesso prodotto della fantasia, che più sopra ci siamo industriati di manifestare, scevro di ogni inframmettenza concettuale e volitiva.

III. — Che cosa s'intende infatti per intuizione? È la facoltà per cui si riesce a capire, a conoscere, a intendere senza aiuto della riflessione e del pensiero. Ed è pura quando si riduce a una sola e semplice comprensione e impressione, senza che nessun altro elemento estraneo la conturbi. È il cogliere l'attimo fuggente di una realtà in una sua particolare e individuale essenza, e nel ricrearla dentro di noi, o così com'è, o modificata o associata con altre consimili immagini pure, in maniera tale da fissare un momento di vita, che il nostro spirito crea da elementi assorbiti dalla realtà. E queste pure intuizioni (come abbiamo già detto a proposito della fantasia e crediamo utile di ripetere), per ciò che sono prive di valore filosofico, storico, religioso, scientifico, morale ecc.; non resta che siano un ammasso incoerente di immagini scialbe e sbiadite, o di inerti fotografie degli oggetti e degli

atti esterni; perchè anche l'intuizione pura, essendo la figlia della fantasia, è veramente artistica, cioè è veramente intuizione, solo quando abbia un principio vitale che la animi facendo tutt'uno con lei; e questo principio è il *sentimento*. Sì, l'intuizione è veramente tale perchè rappresenta un sentimento, e solo da esso e sopra di esso può sorgere, ed è da esso che deriva la sua coerenza e la sua unità indissolubile.

Provatevi ad osservare, a modo di esempio, la testa della Vergine, nel *Cristo morto* di Giovanni Bellini. Vedrete che il pittore è giunto a cogliere l'attimo fuggente dello struggimento materno, fatto di spasimo e di pietà, e a inciderlo nel volto della madre che si volge verso il figlio morto. Ora in quella faccia che esprime un così spirante sentimento, voi vedete che non si possono scindere i lineamenti del viso stesso dal sentimento che li ispira, perchè questo e quelli sono nati insieme nella fantasia dell'artista e insieme coesistono e vivono in modo da essere divenuti una cosa sola. Così nei famosi versi danteschi:

> lo novo peregrin, d'amore
> punge, se ode squilla di lontano
> che paia il giorno pianger che si more;

l'immagine del pellegrino, che sente la puntura del ricordo e dell'amore verso la patria lontana, il suono materiale della squilla e il sentimento che da essa scende nel cuore dell'esule, anzi che si annida nel suo stesso suono, non formano cose distinte e disparate, ma una sola essenza di vita, nella quale si fondono e si sintetizzano così la rappresentazione come il sentimento in modo indissolubile e indivisibile.

Dalla conclusione a cui siamo giunti, risulta evidente che, essendo rappresentazione e sentimento una cosa sola nell'intuizione pura, anche l'immagine artistica, che da essa deriva, deve avere una sua unità

indissolubile e indivisibile, e che quindi non si può in essa staccare quella che si suole chiamare « forma », da quello che si dice « contenuto », per la semplice ragione che essi non esistono ivi diversi, non potendovi essere in una figurazione artistica una forma senza il suo contenuto e un contenuto senza la sua forma particolare. Anzi l'arte consiste proprio, non nel contenuto in sè o nella forma in sè di un' immagine, ma nella relazione che esiste tra la rappresentazione e il sentimento, non già nell'una o nell'altra separatamente.

IV. — In tal modo veniamo di nuovo a scacciare dal campo dell'arte le immagini considerate come vuote larve, residui inanimati della realtà, privi di un loro particolare sentimento e messi insieme da atti concettuali e volitivi, che chiamammo già « vane fantasticherie », « castelli in aria » e simili; così come, per lo contrario, vediamo adunque che non può divenire arte neppure il sentimento, quando si presenti solo, nel mezzo della sua bruta e tumultuosa passionalità. La passione reale, per divenire arte, ha bisogno di assumere, nella sua stessa natura, nel grado, nel tono, dei caratteri particolari e deve essere governata da freni che la pieghino e la contengano, ha bisogno insomma di passare attraverso la fantasia, cioè di cessare d'essere uno stato d'animo reale, per divenire uno stato d'animo estetico, cioè una rappresentazione-sentimento. Come un raggio di sole ha un colore uniforme, ma, se passa attraverso un prisma, acquista una mirabile iridescenza, che palpita dei più vaghi colori; così un sentimento, per quanto sia forte e abbia in sè la potenza di tramutarsi in un'espressione artistica, non può divenire mai tale, se prima non passi attraverso la fantasia, che lo purifichi e idealizzi. Acutamente il Croce scrive a questo proposito: « La soverchiante passione, il dolore che fa ammutolire, l'amore che fa delirare, impediscono il sogno del poeta, l'ela-

borazione artistica, il culto della forma perfetta, la gioia della bellezza; e c'è una disposizione passionale che ha del pratico, alla quale più importa corporificare i fantasmi prediletti per formarsene sfogo e incentivo, che non approfondirli poeticamente e idealizzarli nella contemplazione ».

Da queste stesse parole del Croce risulta che esiste adunque una scala di progressione nelle intuizioni stesse, per cui esse, da umili immagini, possono assurgere fino a superbe *passioni contemplative*, per dirla collo stesso Croce, di natura estetica. Le mistiche nozze infatti tra il sentimento e la rappresentazione, devono venire fecondate da un atto supremo, il quale tolga l'artista dalle vili e triviali bassezze, così della realtà come della vita ordinaria e dai suoi volgari piaceri e voluttà, per portarla verso un altro mondo fulgente, quello dell'arte, verso il quale egli deve tendere con la contemplazione, la passione, l'ansia trepida del creatore che aspiri a foggiare una creatura nuova e possente. Questo stato d'animo, questa passione contemplativa si può chiamare, con un nome che in qualche modo ne renda l'idea, *Esaltazione*.

Siamo giunti adunque ad affermare: in primo luogo, che la essenza vera dell'arte consiste nella intuizione pura; in secondo luogo, che questa per poter elevarsi fino a grande e perfetta espressione lirica, ha bisogno di un'altra forza passionale, che abbiamo chiamato: esaltazione. Aggiungiamo ora, a complemento delle nostre idee sull'arte, che, anche dopo che l'artista ha avuta l'intuizione fondamentale ed è salito fino alla esaltazione lirica, l'opera d'arte non è ancora compiutamente espressa. Occorre ch'essa venga riprodotta, a seconda della forma particolare con cui è stata intuita, per mezzo di suoni, di linee, di colori, di parole, e che venga ripulita, perfezionata, curata pur nei minimi particolari, in modo ch'essa riesca a ripro-

durre più fedelmente ed esattamente che sia possibile la immagine, che la fantasia ha luminosamente tracciato dentro della mente dell'artista. Ora quest'altro lavoro artistico di approfondimento, di estensione, di modificazione, di progressiva perfezione, si suole chiamare col nome di *Tecnica*. Questa consiste in un esercizio pratico di studio e di perfezionamento delle particolarità di ciascun'arte secondo le norme e gli insegnamenti dettati da una dottrina ricavata dall'osservazione e dallo studio delle antecedenti opere d'arte. Per esempio, un giovane che aspiri alla pittura si esercita nel disegnare orecchie, occhi o nasi ritratti dai particolari che si trovano nei quadri dei grandi artisti; così un poeta, nei suoi inizi, si sforza di comporre versi e poesie, studiandosi di riprodurre una tonalità, una simmetria, un colore corrispondente a quello dei poeti anteriori più famosi, e ricercando in essi la positura delle parole, degli accenti, dei versi per ottenere un certo effetto. Ma è evidente che tutte queste prove, appunto perchè sono pratiche e meccaniche, nulla hanno da vedere coll'arte. Nel processo della produzione artistica non entra — come abbiamo visto — nessun elemento pratico, e quindi tecnico, così come non entra alcun elemento concettuale: nella visione dell'immagine la fantasia traccia essa i suoi segni, corrispondenti al sentimento che per mezzo di essi si manifesta, e che sono effetto di un atto creativo, non di un arbitrario ravvicinamento o di una pensata contaminazione. E come allora si spiega il fatto che pittori, scultori, musicisti e poeti si esercitano continuamente per raggiungere — come di solito dicono — « una perfezione tecnica » nelle loro opere? E come mai gli alunni vengono esercitati nei componimenti italiani, latini e greci per raggiungere la conoscenza, quanto più è possibile perfetta, delle opere d'arte delle varie letterature? — Ecco come si

spiega: la tecnica o succede al processo artistico già compiuto, per fissare materialmente il ricordo della visione artistica, come abbiamo già accennato, o precede il processo artistico ripercuotendosi in esso solamente nel senso che permette all'artista di vedere la sua immagine con particolari finitezze e modalità, già apprese in un anteriore esercizio meccanico di esse, (influenza che talora è un bene e spesse volte è un male), ma, nel processo artistico, considerato in sè, in quella relazione tra sentimento e riproduzione di cui abbiamo parlato, essa non riesce a penetrare, appunto perchè questo è un atto spirituale, mentre quello è un lavoro meccanico. Vero è però che molto spesso avviene che alcuni artisti « accumulano singole forme, spesso eccleticamente — uso le limpide parole del Croce che calzano qui a meraviglia — e non sono in grado di fonderle, e, invece di lasciarle poi così sciolte, in una dispersione che avrebbe del genuino e dell'artistico, le connettono artifiziosamente, cioè meccanicamente. Di questi artisti mancati si dice (e non è malamente detto) che posseggono la tecnica e non già l'arte. Sono artisti, che non la spuntano; e il fatto stesso che il concetto di tecnica diventa opportuno e calzante nell'arte sbagliata, è la migliore riprova, che si possa dare dell'inapplicabilità di esso all'arte in quel che ha di peculiare ed essenziale ».

V. — Esaurite così le nostre osservazioni intorno all'origine (fantasia), alla natura (intuizione pura) e agli elementi intrinseci ed estrinseci dell'arte (immagine — sentimento — esaltazione — tecnica), passiamo ad un'altra breve disamina che riguarda l'artista nella sua totalità. Fin qui noi abbiamo isolata la fantasia e le sue creazioni da tutte le altre facoltà dello spirito; ora ci domandiamo: queste espressioni artistiche, essendo solamente un frutto della fantasia, e quindi dell'intuizione pura e dell'esaltazione, sono

staccate e divise dal rimanente della individualità del creatore dell'opera d'arte?

Per quello che riguarda l'« arte » certamente l'opera di un poeta, di un musicista, di un pittore, di uno scultore è tale soltanto se è un prodotto della fantasia, della intuizione e della esaltazione, cioè — e lo ripetiamo — se è staccata da ogni valore concettuale, morale, storico, meccanico o pratico, cioè da tutto ciò che non sia pura e ingenua immagine. E allora come mai si suol dire: « il carattere oscillante del Petrarca si rispecchia nella sua arte? » Oppure: « La *Commedia* rappresenta la sintesi artistica dell'anima medievale? » O ancora: « Il *Barbiere di Siviglia* è un torrente di gioia, derivante dall'indole gioconda dell'autore? » O finalmente: « Il truce verismo del Caravaggio è una conseguenza del suo particolare carattere? ». Sono giusti e legittimi questi giudizi? Sì, sono giusti. Perchè, come già asserimmo, siccome l'uomo non è fatto di tanti pezzi, ma è *uno*, quindi anche l'arte non può non risentire dei rimanenti caratteri e disposizioni spirituali dell'artista stesso, preso nella sua totale personalità. Così come, per la stessa ragione, non è possibile ch'egli non risenta l'influenza della società, dei gusti, anche delle maniere e dei costumi del mondo in cui vive. Per cui — pur essendo l'opera d'arte soltanto tale per il suo valore fantastico, come non ci stancheremo mai di ripetere e di ricordare — pure, essendovi in ciascun uomo un'idea direttiva, che domina tutte le sue operazioni e che gli imprime quel segno di originalità e di diversità dagli altri uomini, che si chiama appunto « carattere », di necessità ne consegue che anche l'arte non può non riuscire sempre improntata di questo marchio particolare e individuale, che si suole designare col nome di *stile*. Il quale adunque viene ad essere il centro vitale delle opere d'arte, che dà ai sistemi di rappre-

sentazioni creati dalla fantasia un sigillo di viva unità originale, e che imprime in essi un carattere ben definito non solo per chi li costruisce, ma anche per chi li apprende. Come il sentimento vedemmo creare l'unità dell'intuizione, così la personalità stringe in una vita sola tutte le molteplici immagini che la fantasia va foggiando, le quali, per divenire una vera e perfetta opera d'arte, devono appunto essere dominate e magliate da una sola potenza costruttiva. Si prenda, a cagion d'esempio, l'*Orlando furioso*. Quante intuizioni particolari dimostra in esso di aver avuto l'Ariosto! Dalla gentile mossa di un labbro femminile al sorriso, fino alla smorfia del matto; dalla visione di una misteriosa grotta incantata, al largo volo dell'ippogrifo; dall'impressione del bosco sonante, al sollievo della fresca riviera, passano via via, nel poema meraviglioso, una serie indefinita di immagini le più svariate di suono, di colore, d'intensità. Ma chi ha dato a tutte queste intuizioni pure la tonalità armonica e il colore luminoso caratteristico, che involge tutto il romanzo, se non il centro vitale dell'autore e la sua personalità, che ha fuso in un'unisona voce tutti i canti che gli sgorgavano dal cuore?

VI. — Sì, in ogni opera d'arte v'è sempre un'idea direttrice, la quale poi è quella che determina la maggiore o minore grandezza di essa. Perchè di solito si sente dire: « La grandezza della *Commedia* di Dante è superiore a quella di ogni altra opera letteraria italiana »; oppure: « Le *Odi* del Foscolo non raggiungono la grandezza dei *Sepolcri* »; o finalmente: « Il *Rapimento di S. Teresa* del Bernini è la più grande espressione plastica del Seicento ». Ora come mai può esser ciò vero, se abbiamo finora sostenuto che tutte le opere d'arte sono solamente intuizioni pure o immagini, e che in ciò consiste solamente e unicamente il loro valore estetico? Non devono avere dunque un eguale valore tutte le espressioni artistiche?

Sì: tutte le opere d'arte, perciò appunto che tutte sono delle intuizioni e nient'altro, sono fra di loro *qualitativamente* tutte eguali. Un sonetto del Petrarca, artisticamente parlando, ha lo stesso valore che la *Commedia* di Dante. Tutta la fabbrica del Duomo di Milano ha lo stesso valore dell'uno o dell'altro portale, anzi del pinnacolo che lo sovrasta. Ma è chiaro che c'è una differenza di *quantità*, la quale non è data dalla maggiore o minore ampiezza di una fabbrica, dal maggior numero dei versi o dalla estensione di un quadro, ma è determinata appunto dalla differente potenza, grandezza e moltiplicità del centro vitale del creatore, per cui noi diciamo « più grande » o « più piccola » un'opera d'arte dalla maggiore o minore capacità esaltativa, dalla maggiore o minore grandezza spirituale totale dello spirito di chi l'ha creata.

Ma non ne risulta perciò che, se un uomo crei un grande sistema filosofico, scientifico, economico e lo esponga con chiarezza ed efficacia in un'opera, questa si deva considerare anche artistica per l'importanza degli argomenti che tratta; no: il valore maggiore o minore del poeta dipende sempre e solamente dalla materia poetica ch'egli ha trattata, non dall'importanza del contenuto. Chè il contenuto è indifferente, anzi non esiste, come abbiamo già detto, nell'opera d'arte. Perchè dei concetti, sia pure grandi, possano divenire poesia, o musica o pittura o scultura o architettura, bisogna ch'essi perdano il loro carattere logico e concettuale, e si trasformino in lirica espressione, in esaltazione artistica, cioè che cessino di essere concetti per divenire immagini; se no, non hanno alcun valore artistico. Precisamente, diceva l'estetico Vischer, come un pezzetto di zucchero sciolto in un bicchier d'acqua, che sta e opera in ogni molecola dell'acqua, ma non si ritrova più come pezzetto di zucchero.

Da quanto abbiamo detto finora ci sia lecito qui, alla fine, di trarre due ultimi corollari e di conchiu-

dere quindi il nostro piccolo corso di Estetica. Prima di tutto affermiamo che non esiste nessuna distinzione tra arte soggettiva ed oggettiva, in quanto che l'arte, essendo la espressione d'uno stato d'animo dell'autore, non può mai essere altro che *soggettiva*, cioè lirica, come già abbiamo a sazietà ripetuto. E, se pure tratta di argomenti epici, storici, mitici, drammatici o che altro, non è che l'autore riproduca questi come cose che sono, o che furono, vive al di fuori di lui, ma è egli stesso che si manifesta e si eccita alle vicende e ai casi degli eroi, degli dei o degli uomini che raffigura, trasfondendo in essi i vari suoi stati d'animo.

In secondo luogo affermiamo ancora che non c'è differenza alcuna sostanziale tra i cosidetti « generi » artistici, quali sono l'epica, la lirica, la drammatica, perchè sono adunque tutti e solamente delle espressioni di stati d'animo lirici, cioè esaltativi, del poeta. Ma però, siccome vi sono delle forme che presso a poco si assomigliano, per la loro particolare composizione e per la maniera di espressione, fra di loro, così anche noi useremo questi termini, ma non perchè essi abbiano un valore concreto in sè, ma soltanto per comodità di studio e di rassegna; precisamente come, ad esempio, il maestro di ginnastica mette insieme i grandi, i mezzani, i piccini, sapendo bene però che questa divisione non implica alcuna classificazione intellettuale o morale degli alunni.

§ II.

Che cos'è la critica?

I. - Il gusto è la prima attività del giudizio critico: sua identità colla fantasia e coll'intuizione. — II. - La seconda è la contemplazione estetica: come si può penetrare nello spirito dell'autore. — III. - La critica è un confronto tra il giudizio ispirato dal gusto e dalla contemplazione, e una base teorica estetica. — IV. - Vari risultati critici possibili.

Affermato un tale fondamento teorico, come si fa a dare un giudizio intorno a un'opera d'arte? Cioè, come si può fare la critica o commentare esteti-

camente una poesia, una pittura, una scultura, una sinfonia o un'opera?

Poichè abbiamo affermato che l'essenza dell'arte consiste nella intuizione pura, che è una rappresentazione di immagini ispirate dal sentimento e fuse insieme da una lirica esaltazione, corrispondente al carattere creativo dell'artista, è evidente che la prima operazione che dovremo fare sarà quella di far sì che si venga a riprodurre nel nostro spirito quella stessa intuizione e quella stessa commozione lirica che l'artista ha provato. — E come si può ottenere ciò? — Usando della stessa facoltà adoperata dal poeta, dal pittore, dal musicista, cioè della fantasia, che tutti possediamo, e che, come vedremo, è della stessa natura che quella dell'artista.

Ma non tutti hanno lo stesso grado di intuitività: alcuni la posseggono in grado elevato, altri in grado mediocre, taluni in piccolo grado; ma però — si badi — nessuno al mondo ne è sfornito, quindi tutti, senza nessuna eccezione, possono giudicare un'opera d'arte, ma naturalmente con maggiore o minore finezza e profondità di sentimento, a seconda della maggiore o minore potenza di fantasia di cui sono forniti. E questa attività fantastica che accoglie, sente e giudica un lavoro artistico si suole comunemente chiamare col nome di *gusto*. Si tenga però presente che questa è una parola che ha soltanto un valore dichiarativo, chè effettivamente il gusto non è che fantasia, cioè intuizione, cioè espressione esso stesso, ed è quindi della stessa precisa natura che la facoltà creatrice artistica.

Ora: che cosa opera il gusto? Questo dà la prima impressione sentimentale, la quale ti fa esclamare: « Bello! » oppure « Brutto! ». E di certo il fondamento di una valutazione estetica è, nella sua sostanza, tutto qui, cioè nel dire: « Questo è bello » oppure: « Questo è brutto ». Però avviene talvolta che noi troviamo in

una stessa opera del bello e del brutto, e che ci torni detto: « Quel lavoro ha qualche cosa che non mi gusta ». Ora, con questo stesso giudizio, noi ci inoltriamo assai innanzi nella strada della critica di una espressione artistica, perchè poniamo a confronto il bello e il brutto, per ricavarne un criterio, superiore alla semplice interiezione estetica. Tanto è vero che assai spesso, alla nostra titubanza, segue la domanda di chi ci sente: « Ma perchè non ti piace? ». Ed ecco il bisogno di un approfondimento critico per entrare, come si suol dire di solito, « dentro dello spirito dell'artista ».

Ora come mai si può ottenere questo approfondimento? Si può ottenere ponendoci dal punto di vista dell'autore, cioè trovando e penetrando dentro del centro vitale, da cui si è irradiata la concezione artistica del poeta. E questa seconda parte è naturalmente la più difficile di tutte, perchè richiede una tal forza di fantasia e di intuizione, che chi legge sappia ricercare dentro di sè lo stato d'animo e il nucleo vitale, che ha nutrito tutta l'opera d'arte. Perchè Prassitele ha intuito così il suo *Ermes?* Perchè Orazio dalla vista del Monte Soratte, carico di neve, è stato tratto a cantare il godimento dell'attimo fuggente della vita? Perchè Michelangelo ha stesa la *Notte* in quella positura, e non altrimenti? In quale stato d'animo si trovava e qual'è la fonte, donde è scaturita l'espressione del *Barbiere di Siviglia* o dell'*Otello* o di una *Sinfonia* di Beethoven? Bisogna assurgere fino a immedesimarsi colla fantasia dell'autore, fino ad ascendere, in seguito alla lettura, alla visione o all'audizione di una di queste opere d'arte, così da sollevare il nostro spirito a quella contemplazione appassionata e commossa, padroneggiata e placata nell'opera artistica, quale fu nell'anima dell'artista. E per giungere fino a questo punto, non c'è che un mezzo

solo: la contemplazione; cioè l'isolarsi dalle cose circostanti e dalle insidie logiche e pratiche, e il risentire, nella sua purità e immediatezza, l'anima del poeta penetrare in noi attraverso l'opera sua. E si badi che questo non è un mezzo straordinario e usato solo dalla gente raffinata e addottrinata, ma è un modo usato sempre e da tutti coloro che vogliono veramente gustare un'opera d'arte. Guardate infatti quello che avviene nel teatro: il popolo impone il silenzio, spesso anche con forme violente, a coloro che gli impediscono il raccoglimento. Perchè appunto solo per mezzo della contemplazione e del segregamento dalle cose esterne ed estranee, egli sente che può avvenire la comunione spirituale coll'artista, e che questo è l'unico modo per cui si può veramente e profondamente intuire un'opera d'arte.

È perciò che, quando un oratore parla, tutti pendono, come si dice, dalle sue labbra. È perciò che, leggendo una poesia che ci esalta, sentiamo fastidio e disgusto se ci interrompono o disturbano. È perciò che, dinanzi a un quadro o a una statua perfetta, l'anima di colui che vuole penetrare per entro di essa, si fissa con intensa passione, fino a rivedere quelle immagini come vive nella stessa sua mente. È perciò infine che la Chiesa cattolica, per fare assurgere le menti dei credenti fino alla intuizione della Divinità, stabilisce le meditazioni e gli esercizi di contemplazione, appunto perchè questi sono gli unici mezzi affinchè l'anima possa avere una comunione trascendente tra se stessa e qualche cosa che è al di fuori di lei, ma che è simile a lei.

Del resto è insito nella natura umana questa inclinazione. Infatti, dopo che alla visione prima di un'opera d'arte abbiamo detto: « È bella! », sentiamo poi il bisogno di penetrare dentro di questo secondo stadio contemplativo, per assorbire maggiormente l'anima

dell'artista e per godere quindi di più la sua opera. Perchè, quanto più un lavoro artistico è bello, tanto più in noi s'insinua il desiderio di rivederlo o di riudirlo; e più si rivede o si riode, più piace, appunto perchè l'anima nostra va sempre più avvicinandosi a quella dell'autore.

E soltanto quando uno sia giunto a questo punto, quando cioè abbia posto l'anima sua in comunicazione con quella dell'artista, soltanto allora egli sarà in grado di fare una vera critica, o un vero commento estetico, perchè, non solo potrà esattamente dire « bello » a ciò che è bello, ma potrà anche giustamente dire « brutto » a ciò che è brutto. In che modo? Per questo appunto che il critico, dopo avere riprodotto in se stesso l'intuizione dell'artista, confronterà questa colla idea di arte (estetica), che egli possiede sia per naturale disposizione, sia per ragioni di studio, e da questo confronto egli sarà in grado di ricavare una vera critica, cioè potrà legittimamente dire: « questo è bello, perchè io l'ho sentito bello e perchè è realmente bello, corrispondendo ai dettami estetici »; oppure: « questo è meno bello, perchè, se anche in un primo tempo a me è piaciuto, poi a lungo andare mi ha saziato, e tale sazietà ho riconosciuto derivare dalla discordanza di esso coi principi veri dell'arte »; o finalmente: « questo non è bello, perchè non corrisponde ai valori estetici ». E allora — direte voi — come fa il popolo ad esercitare la sua critica intorno, poniamo, ad un''opera', mentre egli non ha nozione alcuna di *Estetica?* Lo fa perchè, invece, anch'egli ha la sua brava idea dell'arte (estetica), quella, per lo meno, che ha posta nella sua mente la natura, e che talvolta è anche più agile e pronta di quella di un dotto a cogliere il sentimento artistico, appunto perchè, come abbiamo visto, l'arte non sta al sommo della conoscenza umana, ma occupa anzi il posto più umile, più basso, più vicino alle im-

pressioni semplici e immediate, alle quali il popolo è più prossimo, sgombro com'è da ogni preoccupazione e intrusione concettuale e dottrinale. Ma anch'egli fa la sua critica proprio così come noi abbiamo indicato, prima penetrando nella intuizione dell'autore per mezzo del sentimento e della contemplazione, e poi confrontando questa sua ri-creazione coll'idea dell'arte ch'egli naturalmente possiede, e, se trova che le due forme si corrispondono, applaudisce, se no, fischia. Ma allora — continuerete voi ad osservare — se l'idea dell'arte l'abbiamo tutti in mente per virtù naturale, perchè ci fanno studiare l'*Estetica?* — La risposta ve la dà la storia stessa dei giudizi che vennero dati dal popolo sulle opere d'arte. Dio sa quante volte avrete sentito dire che il *Barbiere di Siviglia* e la *Norma,* ad esempio, furono disapprovati nella prima rappresentazione, che l'*Aida* piacque poco, che le opere di Wagner poi furono derise e schernite; e avrete pur sentito ripetere che i genî non hanno mai avuto fortuna durante la loro vita. Ora, perchè avvenne e avviene ciò? Perchè il popolo, e talora anche i dotti, si lasciano troppo spesso corrompere il gusto, cioè la loro facoltà critica, dalle consuetudini, dalle mode, dalle maniere che vengono a predominare nella loro età; poichè troppo spesso scambiano per arte la virtuosità tecnica, e per commozioni artistiche i falsi sentimentalismi e le meccaniche, e, talora assurde, combinazioni di immagini, volutamente messe insieme per fare effetto. E quando il popolo ha il gusto in tal modo depravato, se mai si trova a dover dare un giudizio intorno ad un'opera d'arte vera, e quindi diversa da quelle false ch'egli è solito di applaudire, confrontando quest'opera vera con quell'idea dell'arte, falsa, ch'egli ormai s'è abituato a considerare come la giusta espressione della bellezza, e trovandola discorde, naturalmente la disapprova, la fischia, la

chiama « brutta », mentre invece, come nel caso della *Norma* e del *Barbiere*, si trattava di due autentici capolavori.

Ora l'*Estetica* impedisce, o, per lo meno, attenua questo pericolo, perchè, come vedemmo, rimuovendo dall'arte ogni elemento estraneo pratico o concettualistico, ogni moda, ogni maniera e concentrando nella sola espressione di pure intuizioni liriche l'unica forma di creazione artistica, essa mette il critico nella condizione di poter dare un giudizio, che potrà per avventura essere magari troppo severo, ma non mai del tutto ingiusto. Chè, quando egli avrà riconosciuto in un'opera d'arte l'intuizione pura e l'avrà sorpresa, e affermato quindi il valore artistico di essa, almeno in questo, non può darsi ch'egli prenda errore.

Premessi questi criteri intorno all'esame critico, osserviamo ora se, nell'operazione di confronto tra un'opera d'arte e la base estetica da noi fissata, si possano sorprendere dei vari gradi di giudizio, o, per meglio dire, vediamo in quali posizioni particolari possa venirsi a trovare un critico, quando, dopo di aver bene intuito e sentito un lavoro artistico, si accinga a confrontarlo coll'idea dell'arte (estetica) che abbiamo antecedentemente esposta.

Può avvenire adunque che il critico trovi:

a) Che l'artista in tutta la sua opera sia stato sempre illuminato e ispirato dalla fantasia e che ad essa abbia sempre obbedito, che inoltre tutti i prodotti di essa egli abbia fusi insieme in un'unità suscitatagli da una possente passione lirica, nella quale abbia effuso un'anima ricca, vasta e comprensiva. Questo è il massimo dell'arte.

b) Che l'artista abbia avuto momenti di esaltazione passionale e altri di pura e semplice espressione piana ed ornata, ma non assurgente al grado lirico. Questa allora si chiamerà: opera bella, ma ineguale di potenza e di estro.

c) Che l'intuizione, anzi che essere pura, cioè immediata e scevra di preoccupazioni logiche, scientifiche, ecc., sia stata riflessa, cioè filosofica, storica, concettuale, e che in essa la passione sia rappresentata, non già immediatamente, ma mediatamente, cioè non sia più rappresentata, ma pensata. Questa non è più poesia, ma trattato logico, composto in versi o in ritmi, ricco magari di immagini occasionali o appiccicate, ma non è nel suo complesso opera d'arte.

d) Che in una stessa composizione vi siano delle parti veramente liriche ed artistiche, frutto di una grande passione contemplativa, e delle parti concettuali e quindi antiartistiche, per la inframmettenza o l'irruzione che qualche elemento logico abbia fatto nel campo dell'arte. Questa si chiama opera bella, ma contaminata da elementi estranei (concettuali, scientifici, filosofici, ecc.).

e) Che alla radice di un'espressione poetica vi sia stata dapprima un'immagine, ma che poi l'artista abbia sostituito alla fantasia la logica per trarne tutte le possibili conseguenze applicative di quell'immagine. Questo si chiama concettismo, ed ebbe il suo massimo sviluppo nel Seicento.

f) Che l'artista, anzi che esprimere uno stato d'animo suo proprio e una intuizione sorta direttamente e immediatamente in lui, sia stato invece indotto a scrivere da uno stimolo derivante da una passione letteraria, che sia stato, cioè, sedotto dal mondo luminoso delle opere letterarie da lui amate, le quali abbiano agito da movente sentimentale. Queste opere mancano perciò di un vitale nucleo che le animi, e si chiamano componimenti letterari o rettorici.

g) Che l'artista abbia accumulato singole forme, prese di qua e di là e che, non avendo un suo centro possente di attrazione, e quindi di fusione di esse, le abbia accostate con abili e pensati accorgimenti, rica-

vati dall'osservazione dei veri capolavori, mascherando con una calcolata finezza e una scaltrita virtuosità la mancanza di un'intima forza di vita. Questi lavori si dicono prodotti di preziosismo o di tecnicismo.

h) Finalmente che lo scrittore abbia preso una materia concettuale, filosofica, scientifica, e l'abbia adornata di parole scelte, di figure rettoriche, di costrutti ricercati. Un tale prodotto è un'esercitazione metrica, ma non ha nulla a che vedere coll'arte.

Alla fine di queste nostre nozioni teoriche, è necessario che, sia pure fuggevolmente, rispondiamo a due osservazioni che balzano fuori dalla nostra disamina: — Se le opere d'arte — direte — si riducono a pura intuizione, e se la critica si riduce tutta a penetrare dentro di essa, allora tutte le investigazioni critiche intorno ad un lavoro critico saranno tutte presso a poco eguali, e quindi, quando se ne sia fatta una, non c'è bisogno di metterne insieme delle altre! —

Rispondiamo che ciò potrebbe essere vero se tutti gli uomini avessero la stessa testa e lo stesso gusto, e se un critico potesse giungere a riprodurre esattamente e pienamente l'intima essenza di un'opera. Ma sì l'una che l'altra di queste due supposizioni è impossibile. Ciascun uomo infatti ha uno spirito dotato di attività che, per valore, tono, disposizione, sono diverse da quelle di ciascun altro, quindi anche la fantasia e il gusto sono differenti, nella quantità, da uno ad un altro uomo. Perciò, quando un critico illustra un'opera d'arte, fa egli stesso, in un certo modo, un'altra opera d'arte nel mentre torna a riprodurre nell'animo suo la intuizione che il primo artista ha provato, in quanto che egli sente questa a seconda del grado di sentimento, di raffinatezza, anche di coltura che possiede, non solo, ma la sente anche a seconda di una maggiore o minore simpatia spirituale ch'egli ha col-

l'autore. Perciò ogni uomo è atto a fare una sua critica, che è diversa da quella degli altri, e che è quindi originale.

Quanto poi alla potenza di esaurire la critica di un'opera d'arte, diremo soltanto che è impossibile, non solo perchè si presentano sempre delle osservazioni nuove ad ogni nuova lettura o audizione, come già dicemmo, relative alla particolare condizione di spirito in cui veniamo volta per volta a trovarci, ma anche, e sopratutto, perchè la riproduzione pienamente esatta è, come ogni lavoro umano, un ideale, « che si attua nell'infinito, per dirla col Croce, e per ciò stesso si attua sempre, nel modo che è consentito dalla conformazione della realtà in ciascun istante del tempo. C'è, in una poesia, una sfumatura di cui ci sfugge il pieno significato? Nessuno vorrà affermare che quella sfumatura, di cui ora abbiamo una crepuscolare visione che non ci soddisfa, non riescirà a rideterminarsi meglio in avvenire, a forza d'indagine e di meditazione e pel formarsi di condizioni favorevoli e di correnti simpatiche ».

La seconda, e ultima, osservazione riguarda il valore della storia rispetto alla critica. Direte voi: — Ma nella critica non hanno dunque valore alcuno le condizioni storiche, le forme del pensiero, le maniere e le costumanze peculiari ad una data epoca? — Ecco: per quello che riguarda il valore intrinseco di un'opera d'arte, in quanto è creazione pura di un individuo, è evidente che esse, rigorosamente parlando, non hanno alcun valore. Non si vede infatti perchè l'*Ermes* di Prassitele, ad esempio, debba essere più o meno bello del *David* di Michelangelo, perchè fatti in epoche storiche diverse. Ma però, come abbiamo già asserito che, essendo lo spirito umano *uno*, anche la fantasia non può non risentire dell'idea direttrice della vita spirituale di un uomo; così non si può negare che,

vivendo ciascun individuo in una società, le particolari convinzioni religiose e filosofiche, le condizioni storiche, le varie stagioni di un popolo, non abbiano rispondenza nell'arte, e quindi non debbano essere tenute nella debita considerazione dal critico. Come potrà infatti il vostro maestro di « Storia dell'arte » spiegarvi le figure romaniche e le pitture primitive, se non intuendole come un prodotto di quel « mondo fanciullo », per dirla col Vico, che costituisce la prima fase della storia di un popolo, così come la fanciullezza appunto costituisce la prima stagione dell'uomo? E come le sublimanti polifonie palestriniane si possono concepire all'infuori dello spirito mistico cristiano che le domina? Così le varie *Pietà*, *Nascite*, *Morti* di Cristo, ond'è straricca la pittura medievale e moderna hanno, senza dubbio, per ragioni religiose, un timbro, un carattere, differente dalle figurazioni degli dei e delle dee pagane. Esiste nelle Catacombe di Priscilla un'immagine della Vergine col Bambino e un santo, del II secolo, che porta ancora la schietta, impronta pagana, così che si potrebbe confondere con un affresco pompeiano. Ora, se si confronti questa composizione con quella di Cimabue, ad esempio, e con la *Madonna del Granduca* di Raffaello, è impossibile non riconoscere l'influenza che ha avuto nella prima lo spirito ancora impastato di idee e forme paganeggianti, nella seconda la giovanile semplicità che tutto riduce a sentimento e trascura i particolari della « verità », perchè la sua fanciullesca fantasia li surroga facilmente (precisamente come un bambino rimpolpa facilmente colla sua fantasia un manico di scopa fino a vederlo come un vero cavallo); e nella terza l'espressione di quell'equilibrio tra lo spirito e il corpo, che è proprio degli uomini che sono nel pieno contemperamento delle loro facoltà. E certo, persino nelle maniere e nelle mode, si possono rintracciare ragguagli

utili alla critica. Il preziosismo, ad esempio, e le lievi sfumature del Guardi e del Piazzetta trovano il loro corrispondente significato nella raffinatezza e nei costumi leziosi propri delle vecchie società, che sono vicine a disfarsi.

Ma però, notate bene che questa osservazione dei fatti storici, filosofici, morali ecc., o è una cosa estranea all'arte, oppure ricade nella sostanza della critica, che abbiamo ripetuto doversi mettere dal punto di vista dell'autore per poter giudicare pienamente un'opera d'arte. Chè quello che conta, ricordatevelo sempre, è l'intima bellezza di un'opera, la quale non può essere altro che intuizione pura, cioè espressione del sentimento, della passione contemplativa, della esaltazione lirica. Chè l'arte è tutta qui nella sua essenza: è una sublimazione dello spirito, è uno straniarsi dalle cose basse e vili per salire fino alla contemplazione della bellezza pura.

Perciò nessun'arte si può sentire, se non si voglia sentirla; oppure se non si abbia passione per sentirla. Guardate, vi sono degli operai, dei popolani, che sacrificano parte della loro mercede per recarsi a teatro a godere uno spettacolo artistico; e come si appassionano e si accaniscono nel discutere circa la maggiore o minore bellezza dell'opera che hanno udita!

Ebbene, imitate questi umili innamorati dell'arte, e, poichè voi avete la possibilità di farlo a vostro agio, entrare, dietro la guida dei vostri maestri dapprima, e poi per vostra spontanea passione, dentro del mondo luminoso dell'arte, qualunque essa sia, e capirete: anche per l'arte basta l'amore. E dentro di questo mondo sublime troverete gioie e soddisfazioni, che nessuna ricchezza, nessuna potenza, nessun piacere materiale potrà procurarvi.

CAPITOLO SECONDO

Brevi nozioni circa lo svolgimento delle idee estetiche e del gusto dal mondo antico ai nostri giorni.

§ I.

I. — **Principali teorie estetiche.**

II. — **Le idee estetiche e il gusto nel mondo antico.**

I. — Ora che abbiamo posto un fondamento teorico sia all'idea dell'arte che alla critica di essa, possiamo inoltrarci ad indagare, brevemente e succintamente, quali siano state le idee che intorno all'estetica ebbero gli antichi, i medievali e i moderni e quale sia stato lo svolgimento del gusto presso di essi.

Gusto, come già vedemmo, è l'attività che giudica, quindi « lo svolgimento del gusto » non vuol dire altro che « lo svolgimento della critica artistica ». Ma, siccome — già lo notammo — il gusto pubblico viene spesso inquinato dalle varie maniere e mode, che imperano in un dato periodo, perciò, accanto alle legittime derivazioni della critica, è necessario che noi, anche per illuminare quella vera, le poniamo di

fronte le varie maniere o intenzioni varie con cui si giudicarono le opere d'arte. E perchè, come abbiamo visto, il genio che crea e il gusto che giudica hanno una medesima natura ed origine nella fantasia, ne consegue che gli stessi errori e preconcetti che informano la critica, si possono applicare anche all'arte, o, per meglio dire, al concetto di arte che hanno avuto i poeti, i musicisti, i pittori, gli scultori, ecc. Perchè — e questa è la cosa più strana che troveremo in questa breve rassegna — i più grandi artisti, dopo essersi abbandonati all'ispirazione, alla esaltazione lirica e aver quindi prodotto eccellenti opere d'arte, ebbero poi intorno all'essenza dell'arte, dei concetti del tutto contrari a quello che essa realmente è, e che essi pure avevano intuito che era.

Ecco ora le principali teorie false che si incontrano nella storia delle idee estetiche:

a) Che l'arte sia un fatto fisico (si chiama *Estetica fisica* o del bello fisico). Secondo questa teoria l'arte non farebbe che riprodurre il bello insito negli esseri e nelle cose che sono in natura; per cui il bello non consisterebbe nella creazione che fa la mente degli uomini, ma in sè, cioè nelle cose esterne. La falsità di questa asserzione potete trovarla voi stessi quando osserviate soltanto che tutto ciò che entra in noi diviene produzione assolutamente nostra, sulla quale si esercitano le nostre attività come materia greggia ed amorfa. Il Croce, a questo proposito, scrive una pagina alata che dà la piena dichiarazione di questo fatto: « Il bello naturale è un semplice stimolo della riproduzione estetica, il quale presuppone l'avvenuta produzione. Senza le precedenti intuizioni estetiche della fantasia, la natura non può risvegliarne alcuna. L'uomo innanzi alla bellezza naturale è proprio il mitico Narcisso al fonte. Ciascuno riferisce il fatto naturale all'espressione che gli sta in mente. Un ar-

tista è come rapito innanzi a un ridente paesaggio, e un altro innanzi a una bottega di cenciaiuolo: uno innanzi a un volto grazioso di giovinetta, e un altro innanzi al lurido ceffo di un vecchio mascalzone. Il primo dirà, forse, che la bottega del cenciaiuolo e il ceffo del mascalzone sono disgustosi; il secondo che la campagna ridente e il volto della giovinetta sono insipidi ».

Eppure, come vedremo, questa è una delle più grandi e divulgate teorie, appunto perchè è il frutto di una volgare ed empirica visione esterna dei fatti; allo stesso modo, ad esempio, con cui per tanti secoli si credette che la terra stesse ferma e il sole girasse attorno ad essa, in base a una ordinaria illusione ottica.

b) Che l'arte sia un semplice fatto di sentimento, e quindi non sia che un prodotto piacevole (*teoria edonistica*). Il detto antichissimo: « bello è ciò che piace », dimostra quanto profondamente questa teoria sia radicata nella credenza degli uomini. E ciò deriva dal fatto che realmente l'arte suscita piacere, ma non è in quel piacere che consiste la sua essenza: esso è uno degli effetti, e non la causa. Tanto è ciò vero che vi sono dei piaceri che non sono estetici, come il passeggiare, il conversare, il giocare, e simili. Non solo, ma spesso avviene anche che un ritratto, ad esempio, artisticamente brutto, possa recarci piacere, quando rappresenti una persona amata, e che un quadro, bello artisticamente, ci possa dispiacere, se rappresenti qualche fatto a noi ingrato o antipatico. E questa fiorentissima teoria andò tanto oltre da dividere persino i piaceri estetici in alti e bassi, superiori e inferiori, a seconda dei sensi, in utili e dannosi, in materiali e spirituali, ecc., confondendo insieme le cose più disparate e diverse, in modo tale che, anzi che scoprire la vera scaturigine dell'arte,

essa non fece altro che intorbidarla e confonderla maggiormente.

c) Che l'arte abbisogni di elementi morali (teoria dell'arte come *atto morale*). Poche osservazioni sono sufficienti per dimostrare la falsità di questa dottrina. Intanto l'Etica è una serie di atti pratici, dominati dalla volontà. Ora, da una parte, è pacifico che nessuna buona volontà riuscirà mai a creare un benchè mediocre artista (è risaputo il detto: « i poeti nascono »); e quindi la volontà non entra per nulla nella funzione artistica. Dall'altra parte, l'immagine, così come compare dinanzi alla fantasia, non è nè morale nè immorale: è un sentimento che nasce, cresce, si sviluppa spontaneamente e irresistibilmente, senza che la volontà entri per nulla in questo processo, e quindi senza ch'esso sia incriminabile. Come dunque potrà essere morale o no? L'intuizione è un sentimento, per dirla con Dante,

> **ch'è solo in voi, sì come studio in ape**
> **di far lo mele; e questa prima voglia**
> **merto di lode o di biasmo non cape.**

— Ma, direte, vi sono pur degli autori che scrissero grandi opere morali. — Certo, nè per questo sono meno artistiche, ma però non lo sono neanche di più. Artisticamente parlando, tutti gli argomenti sono buoni, purchè siano stati veramente intuiti e profondamente sentiti. Il loro valore sta tutto qui, non nell'oggetto preso a cantare. Ciò non toglie però che anche noi non preferiamo le opere moralmente sane, ma questa scelta nostra non ha nulla da fare coll'arte in sè, perchè essa è semplicemente un atto della nostra coscienza volitiva, che ci fa dire: « Quest'opera è bella artisticamente, ma non è morale, quindi non è opportuna ». Tutta la morale in arte si riduce a questo, cioè ad un'azione posteriore della volontà.

d) Che l'arte sia insegnativa (*teoria pedagogica*). Diverse affermazioni ha quest'altra pur divulgatissima dottrina, ma due più importanti sono : che l'arte debba aver rapporto coi concetti, — che lo scopo dell'arte debba essere quello di insegnare alcunchè agli uomini. Circa la prima abbiamo già parlato abbastanza, e abbiamo visto che tra intuizione e concetto vi è assoluta antinomia (è questa anche una Degnità del Vico: « la fantasia tanto è più robusta quanto è più debole il raziocinio »). Quanto poi al fine insegnativo dell'arte, da quanto abbiamo a sazietà ripetuto, appare indiscutibile ormai che l'unico scopo dell'arte, per noi, non può essere altro che l'arte stessa, cioè la rappresentazione di intuizioni pure, e basta. Che se queste saranno anche tali da edificare ed esaltare gli spiriti verso il bene e il buono, sarà certo una cosa quanto mai lodevole, ma non è questa nè la ragione nè lo scopo dell'arte.

Il mondo greco-romano ci presenta tutte queste forme principali di deviazione: la teoria fisica, l'edonistica, la moralizzante e la pedagogica; non solo, ma ci presenta anche la più celebre fra tutte le negazioni assolute dell'arte.

L'arte in Grecia non fu mai pensata come semplice espressione della fantasia, nè lo poteva essere, chè tale intento, se mai, poteva balenare dinanzi alla mente degli omeridi, che vivevano nell'età fanciulla, per dirla col Vico, ma non agli Attici, i quali rappresentano nella storia umana il periodo della giovinezza che va maturandosi, per cui giustamente Giorgio Hegel ebbe a dire che « il mondo, in Grecia, cominciò a pensare ».

E appunto perciò l'arte non può apparire ai Greci, già maturi, solamente come una ingenua espressione

della fantasia, ma come qualche cosa che abbia relazione col pensiero. E questa è la ragione per cui essi sentirono il bisogno di attribuire ai poemi di Omero sensi reconditi morali e filosofici, perchè appunto un'opera d'arte, manchevole di fattori concettuali, sembrava loro priva di valore. Di qui avviene che i primi scrittori greci che incominciano a chiedersi che cosa sia l'arte e il bello, o li associano alle varie altre facoltà intellettive, oppure li riducono ad espressione del senso, e quindi negano loro un'attività spirituale.

Così in **Socrate**, che è il primo che si presenta, attraverso le opere di Senofonte e di Platone, come teorizzatore del *bello*, l'idea del bene confluisce in quella del bello, sotto il comune presidio del vero. E la coincidenza di questo pensiero socratico col famoso verso di Aristofane. « Ciò che ai fanciulli sono i maestri, sono ai giovani i poeti », dimostra quanto tale pensiero pedagogico e morale dell'arte fosse radicato nell'animo dei Greci. Infatti l'ideale di Socrate consiste appunto nell'unità del bene e del bello, creante l'armonia suprema della vita. « Tu credi che altro sia il buono, altro sia il bello; — domanda Socrate ad Aristippo nei *Memorabili* di Senofonte. — Non sai tu che ogni cosa è buona a quel medesimo fine a cui è bella? La virtù non è già buona ad un fine, bella ad un altro: gli uomini poi sono detti 'belli e buoni' per lo stesso rispetto e ai medesimi fini; anche i corpi degli uomini si mostrano belli e buoni agli stessi fini, e tutte le altre cose di cui gli uomini si servono, sono tenute belle e buone rispetto agli usi cui sono appropriate ». Come si vede, ciò che congiunge il bello e il buono è per Socrate il concetto di adattamento al fine. E tale rapporto di relatività si verifica sopra tutto nel mondo morale: la bellezza dell'animo è insieme bontà, quindi più un'anima è perfetta, vale a dire ben conformata al suo fine, più è bella.

E questo connubio trovò in **Platone** una più alta continuazione speculativa, chè, in vero, anche il *bello* di cui egli parla nell'*Ippia*, nel *Gorgia*, nel *Simposio*, non è quello artistico, ma è un sentimento piacevole che si accompagna ora coll'utile, ora col buono, ora col conveniente, e che rende tutti questi valori attraenti. Perciò, sorprendendo questa potenza sentimentale, che emana da più parti la sua luce, egli potè ricavare la conclusione che, attraverso il *bello*, che è la parte emotiva e piacevole di ogni attività umana, l'uomo può passare dal più umile al più alto prodotto dello spirito, dalla sensazione volgare alla morale, alla intellettiva, alla divina, salendo per una scala di valori progressivi, che solamente il bello accomuna e fonde insieme col suo piacere, fino a giungere alla massima visione, che è quella della Bellezza pura, cioè Dio, nel quale si assomma il bello, il vero e il buono: « Giacchè questo è nelle cose di amore: procedere o esservi condotto bene da altri, movendo da' belli sensuali di quaggiù, salire sempre, sempre, attratto dal bello di lassù, montando come per gradini, da uno a due, e da due a tutti i bei corpi; e dai bei corpi ai begl'istituti, e dai begl'istituti alle belle discipline, e dalle belle discipline terminare in quella disciplina, che di altro non è disciplina se non appunto di quel bello; e conosca terminando ciò che è per sè bello. Questo, se altro mai, è il punto della vita, degno che l'uomo ci viva, contemplando il bello in sè. — O che cosa pensiamo che debba essere, se uno abbia la sorte di vedere il bello per sè, sincero, puro, immisto, e non già ripieno di carne umana e di colori e d'altra molta inezia mortale, ma possa riguardare esso il divino bello di per sè uniforme? O credi tu che sia spregevole la vita dell'uomo che guardi colà e quello contempli sempre e stia insieme con esso? O non intendi che quivi soltanto, riguardando il bello con ciò con cui

è visibile, gli riescirà di partorire non immagini di virtù, poichè non tocca una immagine, ma virtù vera, poiché tocca il vero, e, partorendo virtù vera e allevandola gli succede di diventare amico di Dio e immortale, se altro uomo mai, anche lui? ». Da questo mirabile squarcio (che abbiamo riportato per dare un'idea del concetto greco) appare evidente però che questo « bello » non si identifica per nulla coll'arte. Per lui, come del resto per i Greci, il vero « bello » è quello splendore che irradia dalla verità e dalla bontà. Infatti quando Platone afffronta la investigazione dell'essenza dell'arte, nella quale egli riconosce che la verità e la bontà possono esulare del tutto, allora egli ripudia questo 'bello artistico' perchè figlio del senso, e nega quindi all'arte ogni valore spirituale.

« È l'arte un fatto razionale o irrazionale? Appartiene alla regione nobile dell'animo, ovvero s'agita nella regione bassa e vile? ». Così pone il problema Platone. E risponde che l'arte si chiama appunto *mimesi*, perchè non realizza le idee, cioè la verità, ma riproduce, e quindi imita, le cose naturali o artificiali, le quali non sono altro, secondo Platone, che imitazioni esse stesse, apparenze fuggevoli di una sostanza ideale, quindi pallide larve della verità. Per cui l'arte verrebbe ad essere l'imitazione di un'imitazione, l'ombra di un'ombra. Non appartiene adunque alla regione razionale dell'uomo, ma alla sensuale, non può essere quindi che una corruzione della mente, un allettamento del piacere sensuale, che turba ed offusca: deve quindi essere bandita dalla perfetta « repubblica ».

Dalla stessa asserzione di Platone, che arte sia *mimesi*, parte anche **Aristotele**; ma egli non considera la realtà come diminuzione d'idee, ma come sintesi di materia e forma; perciò l'arte non è più, per lui, solo un prodotto sensuale, ma rientra dentro delle attività teoretiche. Ma a quale di esse appartiene? E

come la poesia (poichè solo di questa parla Aristotele), si distingue dalla conoscenza scientifica e da quella storica? — L'arte assurge, dic'egli, a imitazione del reale sulla sua universalità. — Questa « universalità » è per lo Stagirita, un modo di vedere il particolare, cioè le cose reali, fuori della loro contingenza momentanea e singolare, rivissuto e idealizzato dal poeta. In altre parole: il poeta imita la natura e le cose, ma non le fotografa così come le vede, ma le associa nella sua mente in modo vario e le riproduce secondo un suo ideale; perciò la materia della poesia non è il reale, che si vede, che si tocca, che accade, ma il reale che potrebbe accadere. E questa è appunto la sua differenza colla storia, chè questa ritrae le cose accadute, mentre quella ritrae delle cose che possano in date condizioni accadere, cioè che siano possibili secondo le leggi della verosimiglianza. Per cui la poesia è qualche cosa di più elevato della storia, perchè l'una crea degli universali, l'altra sta stretta ai particolari avvenuti. — Però — si potrebbe osservare — la poesia qualche volta prende come soggetto la storia; e d'altra parte, anche la storia è mimesi, cioè imitazione, riproduzione di cose, anche se avvenute realmente; dunque le due attività non sono eguali? — No: risponde Aristotele, perchè lo storico imita sì, ma il suo è semplicemente un riprodurre; mentre il poeta imita la natura anch'egli, ma per trasformarla a modo suo, quindi egli produce. Infatti al poeta non si chiede di copiare la realtà, ma di viverla e di rappresentarla con vivacità ed evidenza: « Nel comporre le sue favole, bisogna che il poeta si ponga quanto più è possibile dinanzi agli occhi lo svolgimento dell'azione; che, per quanto può, s'immedesimi perfino negli atteggiamenti dei suoi personaggi. Infatti i poeti che riescono più persuasivi sono quelli che, movendo da una eguale disposizione di animo coi loro personaggi, vi-

vono di volta in volta le stesse passioni che vogliono rappresentare. E perciò il poeta è proprio colui che ha da natura o una versatile genialità o un temperamento entusiastico o esaltato ». Questo brano della *Poetica* e ciò che sopra abbiamo detto circa le idee estetiche di Aristotele, dimostrano ch'egli vide il problema con occhio ben più acuto e sicuro che Platone; ma però non si creda che in tutta la sua opera egli dimostri una coerenza precisa nella sua teoria, anzi spesso si contradice e confonde, fino a ritornare talora alla idea platonica e socratica del « piacevole ». Ed è questo preconcetto appunto che gli ispira quella che egli chiama « purificazione degli affetti », cioè *catarsi*. Questa infatti non è altro, per Aristotele, che la naturale conseguenza appunto del suo fine edonistico: — Il fine a cui tende ogni forma d'arte è il piacere. Ora tale piacere non potrebbe scaturire dalla tragedia (chè a questa egli applica la *catarsi*) se l'azione di essa fosse una semplice riproduzione di angoscie e di orribili vicende: in tal caso essa riempirebbe di paura, anzi che di piacere. È quindi necessario, perchè adunque dall'azione tragica ne venga piacere negli spettatori, che il poeta rappresenti questi fatti non realisticamente, ma idealmente, in maniera che si vedano, e quindi si gustino, non come espressione di affanni reali, ma come rappresentazioni di lutti fantasticamente creati dal poeta: è necessario insomma che le passioni si plachino, si rasserenino, si purifichino da ogni scoria reale, per apparire soltanto come opere artistiche, cioè ideali. Certo, sebbene la premessa sia falsa e il valore della parola *catarsi* sia assai discutibile circa l'estensione che ad essa si può, e si è, attribuita, certo, dico, anche qui Aristotele ha dimostrato quanto possente fosse la sua facoltà investigativa, chè egli, se non ha visto, ha però intravvisto la teoria moderna dell'arte conside-

rata come purificazione spirituale. Però, come già dicemmo, se il filosofo ha guardato anche molto innanzi, ciò non toglie che egli non si sia anche fermato al punto dei suoi contemporanei, sia per quello che riguarda l'oggettività della mimesi, sia per quello che riguarda la rettorica. Per Aristotele l'arte non è una pretta creazione spirituale. L'imitazione, di cui egli parla, deve essere bene imitazione di un bello naturale, fisico; e quindi deve avere delle regole che la informino e guidino. Infatti, secondo Aristotele, la bellezza deve possedere: ordine, simmetria, proporzione. E ad essa finalmente non deve mancare neppure un fine pedagogico; infatti nella *Politica* egli determina gli usi educativi della musica.

Ma la teoria pedagogica fu una veduta sopratutto prediletta dagli **Stoici**. Perchè, riponendo essi i valori della vita solamente nella virtù e nel vizio e considerando come privi di essenza morale tutti gli atti e i sentimenti che stanno fra questi termini, anche il piacere e la passione, fino allora considerati come fattori dell'arte, vennero definiti o come « un insano gonfiore » (il piacere) o come « un movimento irrazionale dell'anima » (la passione). Ma però nelle loro rigide conseguenze, essi non poterono ammettere nell'arte così bassi e triviali principî, perciò la considerarono come una banditrice e illuminatrice della « virtù ». E questa interpretazione viene, più efficacemente e lungamente di tutti, svolta da Strabone nell'Introduzione alla sua *Geografia*, contro Eratostene, che aveva asserito: essere la poesia una semplice dilettazione, priva di ogni insegnamento.

E questa stessa teoria pedagogica ha informato anche gli **Epicurei**, come risulta dal famoso paragone di Lucrezio, di cui parleremo più innanzi, sebbene sembri da alcune asserzioni che, com'è naturale, il principio edonistico fosse la base del loro concetto dell'arte.

Riassumendo adunque, nel periodo veramente greco, l'arte fu considerata o come « splendore del vero » o come fonte di piacere oppure come veicolo morale; solamente Aristotele intuì alcuni lati del valore essenziale dell'arte, senza però giungere a penetrare dentro di esso.

E non ebbero per ciò i Greci arte vera o mancarono di gusto artistico? No, di certo: anzi essi ebbero forse il genio più estetico che sia mai stato. Ma le opinioni che abbiamo riferito più sù sono soltanto opera di teorici, che andavano alla ricerca di ciò che fosse « il bello ». Ma intanto gli artisti, infiammati dalla passione lirica, sentendola, pur senza sapere che fosse, creavano le loro opere meravigliose. Ictino e Callicrate innalzavano il Partenone, sfavillante d'oro e di marmi; Fidia, Policleto e Prassitele raggiungevano la più perfetta figurazione plastica umana; mentre Aristofane avvolgeva nel ridicolo la vita reale, i tragici rappresentavano sulla scena le vicende degli eroi, Saffo esalava il suo sospiro al calar delle Pleiadi, e il canto di Ibico brillava come Sirio nelle notte serena.

Ma si badi però che i preconcetti teorici, di cui abbiamo parlato, crearono un *gusto*, e quindi anche una forma artistica, che costituisce una maniera particolare dei Greci. Vedemmo già che le tre idée estetiche dominanti furono quella del piacere, della morale, del bello fisico oggettivo. Ebbene di queste si trovano evidenti influenze in tutta l'opera greca, influenze che si possono riassumere in questi tre canoni: il bello ideale — la funzione educatrice dell'arte — il piacere del bello.

Si dice che Zeusi, uno dei più grandi pittori greci, volendo rappresentare in Elena la più perfetta idea della bellezza femminile, scegliesse cinque bellissime fanciulle di Crotone, e, ritraendo da ognuna di esse

quanto aveva di perfetto, formasse quella bellezza ideale, che egli aveva immaginato col pensiero. Questa leggenda ci aiuta a comprendere che cosa fosse per i Greci il bello ideale: era cioè la scelta fra le varie parti perfette di un corpo umano. Ma che cos'era che poteva trovare le 'parti più perfette' se non la fantasia? Ma essi ciò non pensavano, ma avevano la credenza che la bellezza fosse una cosa oggettiva, che bisognasse andar a scoprire al di fuori, nel regno della natura e della realtà. Ed ecco che qui tornarono opportuni gli attributi del bello fissati da Aristotele, chè gli artisti, dovendo ben avere una base critica per questa valutazione del 'bello perfetto', posero che esso consistesse nell'armonia delle parti, cioè nell'ordine, nella simmetria e nella proporzione. Perciò **Policleto,** condiscepolo ed emulo di Fidia, compose un Trattato sulle proporzioni del corpo umano. E si dice che tali suoi teoremi estetici egli applicasse nel *Doriforo* (guerriero armato di lancia), che si trova nel Museo Vaticano; nel quale egli avrebbe dato i canoni fondamentali dell'armonia estetica, basata sull'accordo tra forza e agilità, ottenuta per mezzo di sapienti compensazioni anatomiche.

Vero è che per i Greci questa divenne una regola artistica, per cui tutte le statue greche vennero ad assumere una struttura simile. Giustamente il Winckelmann osservava che le statue greche, almeno sino a Lisippo, sembrano condotte quasi tutte secondo una stessa legge fondamentale, della quadratura del torso e della proporzione ad esso delle estremità. Del resto questa specie di superstizione, che i Greci avevano per i canoni artistici, si rivela sopratutto nell'architettura che si rinserrò dentro dei tre « ordini », ma trova esempi anche nella drammatica (le tre unità e la limitazione dei personaggi), nella lirica corale e quindi nella musica, persino nella prosa, che doveva

avere quella rotonda armonia, che consisteva nella proporzione finita tra le varie parti di un periodo.

Ciò dipendeva dal concetto che, così della vita, come dell'arte avevano i Greci: per loro l'essere consisteva nell'equilibrio perfetto tra lo spirito e il corpo, e quindi tutte le attività essi erano portati a ridurre sostanzialmente a questo equilibrio. E questa è la ragione vera anche della funzione pedagogica che essi attribuiscono all'arte. Il concetto di Platone, che rinnega l'arte quando è *sòla* espressione del sensuale, è il concetto dei Greci tutti, che non tolleravano squilibri nè a favore del corpo nè a favore dello spirito. Ed è perciò che l'arte era considerata nella Grecia tutta come un possente mezzo di educazione civile e politica. Fu l'arte infatti che rappresentando gli dei come perfetti mortali, innalzò gli uomini fino alla divinità, ricongiungendoli per mezzo di un valore estetico; fu l'arte che infuse negli spettatori, pagati per assistere ai drammi, il sentimento di nobiltà, di fierezza, di religione, che era dentro degli antichi miti e che venne più rapidamente comunicato per mezzo del teatro, fu il poeta lirico corale che esaltò la forza fisica, la costanza morale, la gloria, la patria, che pose sopra tutte le vili cose contingenti umane, la forza ideale della stirpe; fu Platone stesso, il rinnegatore dell'arte, che usò di essa per rendere evidenti e intuitive le sue luminose speculazioni filosofiche.

Perchè il concetto di arte nel popolo greco era proprio quello di Platone di piacere, cioè di sentimento e di commozione emanante dai bei corpi, considerati nella loro perfezione, cioè nell'equilibrio tra la bellezza materiale e quella spirituale, che si chiama « bontà ». Per cui venne tanto a radicarsi questa identità di bontà e bellezza nell'animo dei Greci, che finì poi per portarli a credere che ogni corpo bello fosse anche buono, idea che degenerò in poco nòbili applicazioni pratiche.

Le idee estetiche e i gusti dei Greci, così fini e originali, passarono tali e quali anche in Roma originando poche e scialbe affermazioni teoriche, ma guidando però il giudizio e la maniera artistica dei loro vincitori. Come non vi fu speculazione filosofica, così non esistette in Roma una vera idea estetica. La similitudine di **Lucrezio,** per cui la poesia è ragguagliata al dolce e biondo miele onde i medici spalmano le labbra del vaso che contiene amari succhi, (similitudine che venne poi imitata dal Tasso:

> **Così all'egro fanciul porgiamo aspersi**
> **Di soave licor gli orli del vaso:**
> **Succhi amari, ingannato, intanto ei beve**
> **E dall'inganno suo vita riceve)**

non è che una figurazione immaginosa che il poeta getta sopra la teoria greca dell'arte insegnativa. Nè certo le famose asserzioni di **Orazio** nell'*Arte poetica:* « I poeti devono o giovare o dilettare », e l'altra: « Raggiunge la perfezione il poeta che mescoli l'utile col dolce », sono originali concezioni romane, ma risentono evidentemente delle idee estetiche greche, sebbene dai Romani vengano espresse con maggiore crudezza.

I Romani infatti furono sopra tutto uomini pratici, per loro l'azione era la ragione essenziale della vita, e l'arte venne fin da principio — come del resto la filosofia — considerata come un *otium.* La speculazione concettuale, la finezza artistica, la passione per esprimere delle immagini, non apparvero mai ai Romani come qualche cosa di serio. Tutti impigliati dentro dei loro *negotia,* essi considerarono l'arte e il bello, o come valori pedagogici o come valori sensuali. E naturalmente furono più portati a questa che a quella valutazione. Infatti, quando **Cicerone** parla del bello, se non ripete le viete asserzioni greche (la bellezza

dei corpi egli diceva essere « *quaedam apta figura membrorum cum coloris quadam suavitate* »), lo associa colla sensualità, e perciò lo distacca dal vero platonico per smascherarlo come una forma di corruzione inferiore. Vero è che del bello artistico nessuno a Roma cercò di rintracciare un qualche significato, nemmeno Seneca, il filosofo, il quale lo accumuna fuggevolmente colla « passione » riferendo le antiche risoluzioni degli Stoici. Gli è che tutta la filosofia di Roma consistette, rispetto alla parte etica, nel *Diritto*, in cui fu maestra alle genti, e, rispetto all'estetica, nella *Rettorica*, la quale, come si può vedere nelle *Istituzioni* di **Quintiliano**, venne ridotta a una classificazione di formule e di ricette artistiche, cioè a un semplice meccanismo preordinato. E questa incapacità teoretica risulta evidente anche nella produzione e nel gusto artistico dei Romani. Tutti i loro grandi artisti infatti, quando non si tratti di storia o di materie empiriche, risentono sempre dell'arte greca. Da Lucrezio, il più robusto poeta latino, attraverso il più immediato lirico, Catullo, si giunge a Orazio e a Virgilio, che sono stilizzati dentro della forma, anzi talora della maniera, greca. Questo non vuol dire però che così Lucrezio, come Catullo e Orazio e Virgilio, non siano stati grandi poeti, ma però certamente la loro grandezza riposa piuttosto là dove furono « romani », che là dove furono « greci ». Gli è perciò che alcuni storici considerarono nefasta l'influenza dei Greci, e altri preferirono gli autori della decadenza, perchè più schiettamente originali. Vero è però che gli scrittori di storia, di legge, di trattati, che sono più particolarmente romani, hanno un carattere di forza, di grandiosità e di magnificenza (caratteri specifici dei Romani) che sono meno evidenti nei poeti. Precisamente come avviene nell'arte plastica e figurativa. Le statue e gli affreschi romani del fiore appaiono

piuttosto come un prolungamento dell'arte greca, che come un prodotto originale romano. Ma le costruzioni architettoniche no: queste, sebbene conservino i tre ordini greci, sono veramente romane. E ciò perchè? Perchè, mentre presso i Romani l'esercizio della pittura e della scultura era ritenuto indegno di uomini liberi, invece gli architetti (magistri, mechanici, geometrae) erano considerati come pubblici ufficiali, perchè compivano opere militari. È perciò che l'architettura potè divenire veramente romana e creare quei capolavori di grandiosità e di magnificenza, che rispecchiano il vero *gusto* dei Romani, e che si chiamano: le terme di Caracalla, il Colosseo, il Pantheon di Agrippa e le basiliche, i fori, i palazzi e i giardini immensi. E questo *gusto* del grandioso si manifesta anche nella scultura della decadenza, quando cioè assunse un carattere più particolarmente romano, coll'erezione di statue, di colonne istoriate, di monumenti equestri colossali e spesso macchinosi. E, fra questi prodotti di un'arte ormai ridotta a imitazione, a tecnica, ad artifizio, tramontò, insieme colla potenza artistica greca, anche quella romana.

Però, prima di morire e prima di essere soppiantata da un'altra potenza spirituale, la civiltà antica diede in Roma, per opera di un greco, l'ultima, ma la più alta idea estetica che il mondo classico abbia mai intuito. Secondo **Plotino**, l'arte non consiste nell'imitazione della natura e nemmeno nelle regole di simmetria, di proporzione, di delimitazione: l'arte, egli asserisce, è un prodotto della mente che la crea; e la bellezza di una statua o di un quadro non consiste nel suo esser pietra o superficie, « ma nella forma che gli ha saputo dare l'arte »; anzi, quando la forma è perfetta, l'espressione artistica é più bella della naturale. Poi non è vero, egli soggiunge, che l'artista imiti la natura, anzi è la natura stessa che imita

l'idea. Che cosa è infatti la così detta « natura » se non una derivazione, una esplicazione dell'Idea? La bellezza adunque nelle cose naturali non è in sè, ma è derivata dall'archetipo esistente nell'anima, che è la sola fonte di ogni bellezza, anche naturale. Ciò premesso, che cosa è questa Bellezza per Plotino? È qualche cosa che noi percepiamo come appartenente alla nostra natura, e questa affinità con noi la sentiamo appunto perchè è un tralucere che fa in essa l'Idea. Un bel corpo è tale adunque, per Plotino, per la sua comunione col Divino: la materia è bella non già per se stessa, ma in quanto viene illuminata dall'Idea divina. Perciò l'anima, per poter avere il sentimento del bello, ed essere quindi fatta degna di una manifestazione divina, deve purificarsi ed essere informata dalle virtù. Ecco come il Bello coincide col Buono, non perchè siano due cose eguali, ma perchè, senza la bontà, l'anima non è in grado di sentire la bellezza, che è splendore della divinità. « Così si apre nell'anima, oltre quello della bellezza sensibile, un altro occhio, il quale le permette di contemplare la Bellezza divina che coincide col Bene, condizione somma di beatitudine ». In tal modo Plotino ha fuso insieme il bello e l'arte, risolvendoli in una passione ed elevazione mistica dello spirito.

§ II.

Le idee estetiche e il gusto nel Medio Evo.

Per capire più agevolmente il pensiero medioevale, è opportuno dividere quest'epoca in tre periodi: cristiano-pagano, barbarico, nazionale; il primo dei quali si può protrarre, presso a poco, fino alla caduta dell'impero romano d'occidente (476), il secondo fino al secolo XI circa, il terzo fin verso la fine del Trecento.

Il primo, che è caratterizzato dalla lotta tra cristianesimo e paganesimo, non apporta idee estetiche nuove, e ciò per due ragioni: prima di tutto perchè le speculazioni teoriche dei cristiani avevano ben altri compiti, ai quali assolvere, che non le indagini sul bello; secondariamente, perchè l'arte venne dagli **Apologisti** e dai **Padri** identificata colla corruzione romana, anzi ad essa si attribuì la colpa di aver potentemente contribuito, col suo lenocinio, a cullare gli spiriti pagani nella mollezza e nel vizio. Si badi però che, fino da quest'epoca, va stabilendosi un curioso contrasto, per cui questi scrittori cristiani, da una parte imprecano con veementi invettive contro l'arte pagana, e dall'altra si mostrano tutt'altro che insensibili alle dolci malìe che da essa emanavano; non solo, ma si sforzano in tutti i modi di scrivere il più ornatamente e classicamente possibile. **S. Gerolamo** è la prova più curiosa di questo fatto. Ecco com'egli definisce la poesia: « Daemonum cibus est carmina poetarum, saecularis sapientia, rhetoricorum pompa verborum: haec sua omnes suavitate delectat, et dum aures versibus dulci modulatione currentibus capiunt, animam quoque penetrant et pectoris interna devinciunt. Verum ubi cum summo studio fuerint ac labore perlecta, nihil aliud, nisi inanem sonum et sermonum strepitum suis lectoribus tribuunt: nulla ibi saturitas veritatis, nulla refectio iustitiae reperitur. Studiosi earum in fame veri et virtutum penuria perseverant ». Ebbene da questi stessi periodi invece appare luminosamente com'egli curasse la forma e il « suono » e il « giro » dei periodi, di timbro ciceroniano. Infatti la leggenda dice che una notte, mentr'egli stava stilizzando la sua prosa, gli comparisse allato un angelo armato di frusta, che lo picchiasse di santa ragione, ripetendogli: « quia Ciceronianus es ». Ma,

fuori della leggenda, egli stesso quando deve consigliare i compagni circa le loro letture, non si perita di indicare lo studio degli autori classici come utile e piacevole; però soggiunge che dovevano seguire il precetto del *Deuteronomio:* « et quum munda fuerit effecta, tunc transeat in victoris amplexus »; per dire che dovevano alle opere d'arte pagane togliere il contenuto e badare soltanto alla forma. **Sant'Agostino** invece, nel bel mezzo di un trattato grammaticale e rettorico, seccato dalle sottigliezze della metrica, scappa fuori a dire: « Utrum enim ignoscere producta an correpta tertia syllaba dicatur, non multum curat qui peccatis suis deum ut ignoscat petit, quolibet modo illud verbum sonare potuerit ». Esclamazione che è ben più profonda e sentita che le definizioni teoriche ch'egli dà dell'arte. Infatti egli definisce la bellezza come unità: « Omnis pulchritudinis forma unitas est »; e quella del corpo come: « congruentia partium cum quadam coloris suavitate ». E nel trattato *De pulchro et apto*, che andò perduto, egli faceva distinzione tra un bello in sè, e un bello relativo, « quoniam apte accomodaretur alicui ». Finalmente egli asserisce che un'immagine si dice bella, « si perfecte implet illud cuius imago est, et coaequatur ei ». Ora tutti questi giudizi non escono, come si vede, dalle proposizioni greche, sia rispetto all'unità, alla proporzione, all'euritmia, come rispetto al rapporto di relatività del bello col fine per cui è fatto. Qui c'è dentro Aristotele, Platone, Cicerone, e l'edonismo e il pedagogismo dei Greci. Per cui le idee estetiche, in questo primo periodo cristiano-pagano, si riducono o a ripetizioni delle teoriche greche, oppure a invettive, o anche negazioni, contro l'arte, che aveva sempre un sapore pagano, profano, anche se al suo fascino non sapevano sottrarsi.

E infatti il nuovo ideale cristiano importa un concetto della vita e della morte, una morale, un senti-

mento che è agli antipodi di quello pagano. Quindi genera anche un gusto diverso. La materia contemplativa, mistica, teologica, e quindi simbolica e dommatica, trasforma completamente le menti, che, dalla terra e dai godimenti del mondo, si volgono all'insaziato desiderio di Dio. E questa nuova, formidabile potenza spirituale si manifesta per mezzo di sublimazioni e di esaltazioni mistiche, così come di invettive e di discussioni, che hanno una immediatezza e una forza, che di rado si trova negli stessi autori latini: basti ricordare per tutti Tertulliano. Non sólo, ma la religione cristiana a poco a poco toglie di mezzo il teatro, scuola di corruzione, il circo, divertimento bestiale, i canti profani d'amore e di gioia terrena, i poemi inneggianti alle divinità politeistiche; tutto il mondo, l'ideale, il sistema pagano essa scardina e demolisce, ma le lusinghe dell'arte classica la attraggono pur sempre, se non altro perchè la lingua ch'essa usava e che sentiva il bisogno di affinare affinchè fosse atta a riprodurre adeguatamente il suo pensiero, era quella stessa che Orazio, che Ovidio, che Virgilio avevano condotto a una così alta perfezione formale. Del resto i primi prodotti, sia plastici che figurativi, delle catacombe non sono che statue e disegni pagani, adattati alle nuove credenze, e pur quando la Chiesa esce dal sotterraneo suo regno, crea la basilica, cioè una costruzione romana foggiata secondo i bisogni cristiani. È questa la ragione per cui l'arte cristiana seguì passo passo il decadere della pagana; quindi dapprima la dilettarono le forme squisite e raffinate, poi andò sempre più perdendo di grazia e di stile, fino a riprodurre e ricalcare i disegni antichi, perchè ormai mancava di ispirazione propria e di tecnica.

Lo stesso contrasto fondamentale che domina nel primo periodo, prosegue anche nel secondo, barbarico, sebbene in esso venga a spegnersi, per opera dei

barbari e del cristianesimo, la civiltà pagana, e si stenda il deserto là dov'era la raffinatezza, la potenza, la gioia. È la « barbarie ritornata » di cui parla Giambattista Vico. «Imperocchè, avendo per vie sovraumane schiarita e ferma la verità della cristiana religione, con la virtù de' martiri contro la potenza romana e con la dottrina de' Padri e co' miracoli incontro la vana sapienza greca, avendo poi a surgere nazioni armate ch'avevano da combattere da ogni parte la vera divinità del loro Autore, permise nascere nuovo ordine d'umanità tra le nazioni, acciocchè, secondo il natural corso delle medesime cose umane, ella fermamente fussesi stabilita. Con tale eterno consiglio, rimenò i tempi veramente divini, ne' quali i re cattolici dappertutto, per difendere la religione cristiana, vestirono le dalmatiche de' diaconi e presero dignitadi ecclesiastiche. Quivi ritornarono con verità quelle che si dicevano « pura et pia bella » de' popoli eroici; onde ora tutte le cristiane potenze con le loro corone sostengono sopra un orbe inalberata la croce, la quale avevano spiegata innanzi nelle bandiere, quando facevano le guerre che si dicevano « crociate ». Da questa splendida figurazione del Vico appare come il Medioevo ritornasse epoca eroica, cioè « età fanciulla », per cui la impressione generale di questa tormentata età non è tanto quella di una decrepitezza mentale, quanto quella di una nuova infanzia.

E infatti i caratteri specifici del gusto in questa epoca sono quelli della fanciullezza; cioè: l'inebriamento della luce, onde nelle basiliche « sembra di vedere il sole a mezzogiorno allorchè indora tutte le montagne » come dice il descrittore di S. Sofia; la riduzione delle figure a forme semplici, scheletriche, puerili, come quelle dei bimbi; la predilezione per i giochi di parole, di lingua, di poesia, per cui i poeti si compiacciono di mettere insieme croci, piramidi, circoli,

con versi variamente disposti, e intessere centoni ed acrostici o altri consimili trastulli; il perdersi in narrazioni e leggende fantastiche e meravigliose, frutto di una esuberante immaginazione, che agognava di vedere da per tutto divine parvenze, precisamente come gli omeridi avevano popolato di dei e di dee tutta la natura; odî ed amori feroci, possenti, implacabili, che producono essi stessi storie che sembrano leggende o romanzi; figure gigantesche, che si profilano sullo schermo di questo mondo fantastico. Figure di eroi, di santi, di martiri, di guerrieri si aggirano dentro di un mondo e di un cielo, che è come immerso in una strana, impalpabile sfumatura di vapore mistico, per cui Iddio appare dall'alto come immanente Signore del mondo, della vita, degli esseri tutti, coll'occhio fisso e immobile come negli immensi mosaici absidali delle basiliche, e il mondo al di là o sfuma tra una teoria luminosa e gaudiosa di beati, cinti dalle infinite miriadi di angeli osannanti, oppure si inabissa nella caligine, solcata da guizzi di fuoco e rotta da grida e da urli disperati dei demòni e delle anime dannate. La vita medievale appare come un sogno, in cui guerrieri lucenti di armi e vescovi mitrati e combattenti, seguiti da turbe di fedeli, cantanti lodi al Signore, si slanciano contro eretici, apostati, nemici religiosi e quindi anche politici, contro Saraceni, Ungari, barbari, irredenti dal battesimo.

È naturale che in una vita così intensamente combattiva, che stava forgiando un nuovo mondo, le lettere, come del resto le arti, venissero ad avere un posto secondario, e solo di glorificazione e di illustrazione della lotta che il popolo universale di Cristo combatteva. E infatti il gusto medievale si riduce appunto a ritenere l'arte come un'ancella della Chiesa, della teologia, della morale, e quindi come un mezzo o di adombramento di verità o di puro piacere, con-

siderato come riposo dello spirito. Perciò « eroico miele » chiama la poesia **Benedetto Crispo** del VII secolo, e **Teodulfo** afferma che « sebbene nei versi dei poeti vi siano molte cose frivole, pure moltissimi celano, sotto falsa apparenza, recondite verità »; precisamente come **Giovanni di Salisbury** dichiarava, parlando di Virgilio, che « sotto l'immagine delle favole celava la verità di tutta la filosofia ». E allo stesso concetto dell'utile dilettevole si ispirava anche **Giovanni Imonide,** del IX secolo, nel rielaborare la famosa *Coena Cypriani:*

> Tristia lascivis dum currunt secula tegnis,
> Suscipe de rythmis dogmata grata tibi.

Ma, sebbene questa idea estetica dominasse tutte le menti medievali, pure c'era sempre un problema che non trovava una soluzione adeguata: — Qual valore ha dunque l'arte pagana? — Questo primo periodo medievale tentò due accomodamenti: in un primo tempo cercò di moralizzare tutta la produzione antica; in un secondo, continuando l'idea patristica, consigliò a togliere dagli autori latini la forma, rigettandone la sostanza. Della prima prova rimane un ben curioso documento del VI secolo. **Fabio Fulgenzio** nel suo libro *De continentia virgiliana* si propose di trovare tutti i sensi reconditi in Virgilio, e scoperse nientedimeno che l'*Eneide* è un'allegoria di tutta la vita umana. L'età dell'infanzia si chiude colla morte di Anchise, significante l'uscita dell'uomo dalla tutela paterna. E allora, libero di sè, l'uomo si dà ai piaceri della caccia e dell'amore; e la vertigine della mente (bufera) lo conduce alle tresche illecite (Didone), finchè, armato dell'ingegno, ritorna in sè (partenza di Enea) e si dà all'azione, ecc. Ora questo curioso documento non è che un esempio tipico del tentativo, che poi verrà applicato addirittura a tutta la storia romana,

come vedremo, per giustificare la vita, la civiltà, l'arte antica, che pure era ancor ben fissa nelle menti medioevali, anzi che in esse, per quella loro potenza fantastica, di cui dicemmo, si era ingigantita sino a concepire la potenza romana come qualche cosa di smisurato e di inimmaginabile. E di qua appunto deriva il secondo accomodamento, per cui tutta l'età barbarica tenta di sceverare la forma dalla materia pagana. Ed ecco i sapienti, laici o monaci che fossero, insistere nell'opera di abbominazione del contenuto pagano, e insieme nel consigliare gli alunni e gli amici a studiare la forma classica, e da essa ricavare le norme grammaticali, rettoriche e metriche, che destavano tanta maggiore venerazione quanto più andavano scadendo e perdendosi. La tecnica, cioè la forma letteraria, ecco la segreta ambascia di tutti gli scrittori, i quali, mentre maledivano, o fingevano di maledire, i dolci inviti all'amore, alla gioia, alla vita, si lambiccavano il cervello per essere corretti, ornati, venusti:

> Sermo decorus ovet, servetur regula dictis,
> Nexibus et certis versus in arte meet.

Così **Rabano Mauro** eccitava i giovani a scrivere versi, ma li voleva osservatori diligenti delle leggi metriche. E all'importanza soltanto formale degli antichi aveva mente la Sinodo romana dell'826, quando, per bocca di Eugenio II, dichiarava che gli studi sacri, perchè potessero vigoreggiare, avevano d'uopo di innestarsi sopra i profani; chè, meno di un secolo dopo, **Odone di Cluny** si scagliava contro i poeti latini, paragonava Virgilio a un bellissimo vaso, pieno d'aggrovigliati serpenti, accusava i retori di fomentare ogni male in terra:

> Per rethores igitur delirat maxime mundus,
> Crimina qui suadent, quae gesta loquuntur ab ipsis.

Ma egli stesso intanto faceva sfoggio, secondo il vezzo dell'età carolina, dei lenocini più raffinati della

rettorica, dei vocaboli più preziosi, dei più affettati ellenismi; seguìto da un altro abate di Cluny, **Maiolo**, che, ripetendo il già da noi riferito consiglio di S. Gerolamo, suggeriva agli scolari « di tagliar le unghie e di strappare i capelli » all'arte antica, e, così conciata, poi di impossessarsene, perchè non poteva più nuocere col suo veleno.

Ma verso il secolo x si nota un fenomeno curioso: gli scrittori, che hanno incominciato a gustare il veleno pagano, verso le scritture degli antichi si volgono con una predilezione, che sembra non ricordi più le invettive di Gregorio, di Agostino, di Gerolamo. Già **Hrotsuit**, sul principio del 900 cerca di giustificare gli illeciti amori di Terenzio colle esigenze del genere comico, e sebbene dichiari di volerlo soltanto seguire nello stile, dimostra una propensione ben evidente per il poeta latino. **Rahingo da Flavigny** trova tanto poco male nell'*Eneide* ed ama tanto il casto Virgilio, che non si perita di dedicare la diligente trascrizione di quel poema... ai Santi protettori del suo cenobio: S. Pietro, S. Preietto, Santa Regina. E **Raterio**, verso la metà del 900, dopo di essersi scagliato contro coloro che « al pane azimo antepongono le silique », cioè che preferiscono alle divine scritture i libri pagani, si compiace di annoverare se stesso fra questi « amanti di bucce vuote », e snocciola, con mal celata soddisfazione, citazioni di poeti e oratori romani. E il famoso **Liutprando**, nell'*Antapodosis* non asserisce che suo padrigno aveva risposto a Berengario, che pur di adornare il figliastro del prezioso corredo della sapienza greca e romana, avrebbe dato volentieri metà delle sue sostanze? Gli è perciò che Attone, che Gumpoldo da Mantova, come più tardi S. Pier Damiani, si scagliano contro gli ecclesiastici « che si mostrano piuttosto cultori degli idoli che di Cristo », e che « trovano mancanti di utilità e di interesse gli

scritti sacri, tutti presi come sono dagli scritti dei gentili ». Simboli di questo movimento preumanistico sono **Vilgardo** e **Gonzone.** Racconta Rodolfo Glabro, monaco cluniacense fiorito nella prima metà del Mille, che una notte, mentre Vilgardo dormiva, il diavolo mandò tre spiriti maligni al suo capezzale: avevano l'aspetto di tre sapienti, erano incoronati d'alloro e tenevano libri nelle mani. Essi dissero di chiamarsi Virgilio, Orazio, Giovenale, e di essere venuti a ringraziare il famoso grammatico per lo zelo con cui illustrava le loro opere, e ad incuorarlo perchè proseguisse nella sua nobile impresa, promettendogli eternità di gloria. Dopo tale visione, continua il buon narratore, **Vilgardo** entrò in tanta superbia, che, gettato ogni ritegno, si diede a predicare che erano degni di fede i detti di quei poeti. Per cui, sospettato di eresia, imprigionato e convinto, pagò colla vita il suo amore per i pagani. « Plures etiam per Italiam tempore huius pestiferi dogmatis reperti, quique ipsi aut gladiis aut incendiis perierunt ». Fu più fortunato invece **Gonzone,** chè, ad onta della sua vantata scienza pagana, venne riverito e invitato alla corte di Ottone il grande; alla quale mentr'egli si recava, fermatosi ospite dei frati di S. Gallo e schernito per una sconcordanza grammaticale sfuggitagli di bocca, scaraventava contro i malcapitati monaci un'*Epistola*, nella quale, esaltando la sua cultura, innalzava un inno alla sapienza pagana: « Ben cento volumi io portava meco: la compendiosa verità di Marciano, la profondità quasi imperscrutabile di Platone, l'oscurità presso che ai nostri dì intentata d'Aristotele, la dignità veneranda di Cicerone erano tra questi. Qui risiede la vera sapienza; e chi la possiede come mai potrà essere sospettato d'ignorare una disciplina tanto più umile, qual'è la grammatica? ».

Questo brano, così significativo, ci dimostra come il gusto medievale, sulla soglia del XI secolo venisse

cambiandosi, e come il culto e l'imitazione degli antichi divenisse una *maniera* di arte. Giustamente quindi il Novati nelle sue *Origini*, giunto a questo punto, scrive: « Lo scrittore, reso dall'educazione ricevuta sui banchi della scuola incrollabilmente devoto alle formule tradizionali, non osa mai scuoterne il giogo: esso ripone tutto il suo studio nell'imitar questo o quel modello; ed è più superbo di strappar un emistichio a Virgilio, che se avesse sottratta ad Ercole la clava. Egli aspira sempre a far nascere nella mente dei leggitori l'illusione ch'ei sía un antico e d'avvenimenti antichi ragioni, pur quando discorre de' fatti che ha veduto svolgersi dinanzi agli occhi suoi. E poichè siffatto risultato non si può ottenere che a scapito dell'originalità e della verità, ei non esita quante volte occorra a sacrificar l'una e a fare strazio dell'altra. Ciò che preme è la forma; il pensiero deve acconciarsi sempre, come può e sa, dentro le strettoie della frase fatta: se nello sforzo riesce mutilato e guasto, suo danno ».

E questo amore per l'antichità informa tutta la letteratura medievale del terzo periodo dal Mille a Dante, e produce i suoi effetti meravigliosi nello svolgimento così del pensiero come del gusto. È infatti dal risorto studio di Aristotele e di Platone che la filosofia di Giovanni Scoto e di Berengario da Tours inizia la sua prima comparsa, spezzando i vincoli dell'autorità; è dallo studio dei classici, ormai liberamente letti e gustati, che la produzione poetica viene a lussureggiare accanto a quella speculativa; è dal rinnovato studio degli antichi che il giure, la rettorica, le scienze traggono nuova forza di vita; è infine dalla risorta romanità che, insieme col Comune, s'innalzano, fra le torri e i castelli, le cattedrali romaniche, dai grandi portali cupi con classici frontoni, dalle serie multiple di archi sovrapposti, dalla sma-

gliante veste di marmi, attraverso le cui polifore il sole entrando, suscita fra la cupezza delle crociere e delle navi, sprazzi di luce, rimbalzanti dall'oro dei grandi mosaici figuranti il trionfo di Cristo. Ma sugli archivolti, sui capitelli, sulle trabeazioni di stile romano corrono figure a rilievo, paurose e mostruose: mostri, code, grovigli selvaggi si snodano colle loro atroci evocazioni. È ancora la parte non romanizzata dell'anima medievale che continua la sua opera fino all'alzarsi del sole del Rinascimento. E il gusto dal Mille al Trecento è polarizzato appunto da una parte verso il classicismo, dall'altra verso la concezione medievale. Dante stesso, per poterlo capire veramente, bisogna osservarlo sotto questa luce.

Ma come mai il gusto pagano poteva conciliarsi col gusto cristiano? Questo periodo risolse il problema, sia rinforzando l'antica divisione tra contenuto e forma; sia giustificando tutta la storia pagàna coll'avvento del cristianesimo; per cui esso venne considerato come una necessaria preparazione, voluta e preordinata dalla Provvidenza, per apparecchiare le condizioni di universalità e di pace, necessarie per lo svolgersi del Cristianesimo.

Naturalmente, visto da un tal punto, tutto il mondo antico veniva non solo ammesso, ma spiegato e legittimamente riconosciuto come un valore precristiano. Dante, parlando di Enea, può quindi, « pensando l'alto effetto Ch'uscir dovea di lui e 'l chi e 'l quale » riunire insieme Enea e il papato in un rapporto di causalità:

Per quest'andata onde li dai tu vanto,
Intese cose che furon cagione
Di sua vittoria e del papale ammanto

Ed ecco perchè Dante può tranquillamente trasportare il mondo pagano nel cristiano, e farsi condurre per i regni bui da Virgilio, e porre Catone a capo del

Purgatorio, e mandare in Paradiso Stazio, e riporre in un castello privilegiato tutti i sapienti dell'antichità. Ma questo mondo pagano però, così concepito, venne a colorirsi di parvenze diverse da quelle che aveva avuto realmente, e infatti appare come un mondo antico stranamente cammuffato con vesti medievali.

Ora, questo complesso di gusti nuovi, e quindi di nuove figurazioni artistiche, creò anche delle idee estetiche nuove? Rispondiamo subito, senza esitare che, per quello che riguarda la vera *Estetica*, nemmeno questo periodo apportò nuova luce di scienza. Però la teoria estetica, in **Dante**, appare ben diversa dalla intuizione reale che dell'arte aveva Dante stesso. È vero infatti che egli, seguendo il processo di interpretazione medievale, accettò la dottrina dei quattro significati: letterale, allegorico, morale e anagogico; è vero che ritenne l'allegoria una delle forme artistiche indispensabili, appunto perchè ancor egli condivideva l'opinione già radicata, come vedemmo, della necessità del fine morale dell'arte, e del vero esposto « sotto il velame delli versi strani »; è vero altresì che egli definisce la poesia « nihil aliud est quam fictio rethorica in musicaque posita », e che asserisce che « grande vergogna sarebbe a colui che rimasse cose sotto vesta di figura o di colore retorico, e domandato non sapesse denudare le sue parole da cotale vesta, in guisa che avessero verace intendimento »; ma però Dante stesso dimostra di distinguere nettamente la bellezza, cioè l'arte, dalla scienza. E si badi che questa divisione non è quella tra la forma e il contenuto pagano, di cui parlammo, chè nel concetto del basso medioevo la ' forma ' era una maniera, fatta di grammatica e di rettorica, ma Dante parla di « bellezza » e di « stile », cioè a dire ha la coscienza di una diversità essenziale tra i valori prettamente

artistici e quelli scientifici. Perciò egli dice che a molti nelle poesie « lor bellezza più che lor bontà sarà in grado » e una canzone finisce così: « Pochi potranno penetrare fino a cogliere la ragione tua, perciò, se ti accorgi di essere dinanzi a delle persone non molto sapienti, di loro che ti osservino almeno per la tua bellezza, dicendo: Ponete mente almen com'io son bella ». D'altra parte Dante definisce l'arte come « ogni attività umana operante con la ragione »; ma nella *Monarchia* egli scrive: « Sciendum est igitur quod, quemadmodum ars in triplici gradu invenitur, in mente scilicet artificis, in organo et in materia formata per artem, sic et naturam in triplici gradu possumus intueri. Est enim natura in mente primi motoris, qui Deus est, deinde in coelo, tanquam in organo quo mediante similitudo bonitatis aeternae in fluitantem materiam explicatur ». Ora un tale asserto dimostra, per lo meno, una elevazione del concetto dell'arte, nella mente del grande poeta. Ma la prova che Dante vide, sia pure fuggevolmente e momentaneamente, che l'arte aveva la sua radice in qualche altra cosa che non era concetto, ma sentimento, l'abbiamo nella famosa affermazione:

I' mi son un, che quando
Amor mi spira, noto, e a quel modo
ch'e' ditta dentro vo significando,

alla quale Buonagiunta, meravigliato e illuminato, esclama:

« Io veggio ben come le vostre penne
di retro al dittator sen vanno strette,
che delle nostre certo non avvenne ».

Le quali parole, checchè si voglia arzigogolare, vorranno pur sempre dire che « la poesia consiste tutta, essenzialmente, nella ispirazione immediata del cuore ». Certo è un cenno fuggevole questo, ma, inter-

rogando se stesso per ricavarne la vera scaturigine del suo canto meraviglioso, quale altra risposta poteva mai dare il poeta che, colla possa della sua fantasia, aveva creato mondi mai veduti, e popolato il cielo e la terra di nuove sublimi creazioni?

Del resto si ricordi che Dante ha un concetto abbastanza ben definito di « intuizione », ch'egli chiama: « intenzione »; e che **Abelardo** aveva già definita la sensazione: « confusa conceptio », e *imaginatio* la facoltà conservatrice della sensazione, e che aveva asserito che l'intelligenza non è che « una espressione dell'intuito ». Inoltre anche **Duns Scoto** diede la stessa importanza alla conoscenza intuitiva, e le conoscenze da lui vengono divise in « confusae », « indistinctae » e « distinctae », divisione e termini che troveremo più innanzi, nei primordi dell'Estetica moderna.

§ III.

Le idee estetiche e il gusto nel Rinascimento.

Per poter cogliere più chiaramente lo spirito del Rinascimento, è conveniente che dividiamo anche questo in tre parti: Umanesimo, Fiore, Reazione cattolica, e che di esse volta per volta mettiamo in luce, con brevi cenni, così le idee estetiche, come il gusto, che, in realtà, ebbe espressioni ben diverse in tutti e tre questi periodi.

Nell'Umanesimo infatti trionfa quella corrente paganeggiante, di cui parlammo nella precedente trattazione medievale; e il mondo antico non appare più camuffato di vesti e di idee dell' Evo Medio, ma vien visto così come fu, nella sua essenza naturalistica. Non è perciò che venga bandito e disprezzato il cristianesimo, no: soltanto si realizza come uno sdoppiamento della coscienza individuale, per cui uno

può essere praticamente un cattolico, apostolico e romano, e teoricamente un pagano e incredulo. Operata questa divisione, l'umanista potè darsi tutto in braccio ai suoi amati classici, senza perciò venir meno alle esigenze della fede. In tal modo, penetrati gli umanisti dentro dello spirito pagano, essi si posero dinanzi alle opere classiche in posizione di entusiasmo e di ammirazione: tutto ciò che gli antichi avevano asserito, cantato, esposto, era considerato vero, legittimo, bello: essi perciò divennero la guida del pensiero e dell'arte umanistica. E per « umanismo » non si deve intendere soltanto la espressione letteraria, ma altresì la plastica, la figurativa, l'architettonica. Come i poeti scrivevano versi latini sul fare di quelli di Catullo, di Orazio, di Virgilio, come gli storici e i trattatisti ricalcavano il loro stile su quello di Cicerone, di Sallustio, di Livio, così Donato e il suo amico Brunellesco andavano fino a Roma per trovare « il modo » dei Romani; e il primo effigiava statue secondo le modellature antiche, fino al punto da esagerare talora la corpulenza delle figure (per cui Filippo ebbe a dirgli che un certo suo *Crocefisso* pareva un contadino); e il secondo voltava la cupola di S. Maria del Fiore ispirandosi al Pantheon, e con lui Leon Battista Alberti faceva trionfare i motivi e gli ordini classici e cooperava allo stabilimento di quell'architettura toscana, o rustica, che è una leggiadra applicazione dell'architettura antica. E così la pittura con Masaccio iniziava la riproduzione studiata ed esatta dei corpi belli, secondo le regole greche, per cui tutta una folla di artisti si diede a riprodurre da una parte il corpo umano fino all'intensa espressione del Signorelli, dall'altra la natura, nella sua realtà prospettica, da Paolo Uccello a Piero della Francesca; sì che la fine del secolo vide il Monumento del Colleoni del Verrocchio, gli affreschi grandiosi del Mantegna, le Vergini del

Perugino, la *Primavera* del Botticelli, nelle quali composizioni tutte si rivela l'influenza decisiva che lo spirito e la forma pagana ha avuto in tutta l'arte del Quattrocento. Uno spirito nuovo infatti informa tutte queste luminose creazioni dell'arte: ciò che il Medioevo aveva disprezzato e conculcato, cioè il corpo, la carne, la natura, la vita, ora viene glorificato ed esaltato; e i sentimenti umani, la gioia, l'amore, la gloria, il godimento dell'essere invadono le anime, che bevono con avida sete la dolcezza nuova, concedendosi tutte e gioiosamente a quel fascino dell'arte pagana, cui i medioevali avevano indulto con trepida paura.

Questo è il fondamento spirituale del gusto quattrocentesco: esso desidera di vedere o di sentire espressa la vita naturale, la letizia, i sentimenti elementari dell'anima; per cui pur le figurazioni di scene religiose, talora tristi o tragiche, sono pervase da questo soffio di giovinezza serena, e il dolore, la pena, il supplizio sono espressi per entro di una singolare compostezza. Nè più li accontenta la pura espressione del volto o la pura poesia didascalica, ma essi vogliono ormai che all'arte si sposi la perfezione delle forme e la bellezza plastica del corpo, così come il senso di gioia sprigionantesi dalla natura. Alla *Commedia* e alla *Storia di S. Francesco* di Giotto succedono le *Stanze* del Poliziano e la *Nascita di Venere* del Botticelli. Ma si badi che quel contrasto fra arte e religione, che notammo insito nelle coscienze medievali, pur sotto l'èmpito nuovo di vita pagana, non si spegne; ma, come trova il suo interprete nella pittura incorporea del Beato Angelico, così trova il suo banditore, non pur artistico, ma anche politico, in **Fra Gerolamo Savonarola.** Per lui la poesia, come creazione artistica è una « vanità »; poesia è soltanto un mezzo per insegnare più agevolmente le verità eterne, chè esse sole

sono incorruttibili e sempiterne, mentre l'arte è una arbitraria e mutevole disposizione. I santi Veri! Ecco lo scopo dell'arte: « Vivite, poetae et oratores ac philosophi sicut ipsi vixerunt, et vestram sapientiam linguaeque nitorem Christo domino consecrate, et digito superponam ori meo ». E si ricordi che quest'ultimo fervore mistico spinse i fiorentini a bruciare le « vanità » e trasformò in « piagnone » il più pagano dei pittori, Sandro Botticelli!

E quali *idee estetiche* ebbero gli **Umanisti?** Veramente, per quello che riguarda la parte strettamente teorica, non trovarono nulla di nuovo, ma solo presero dagli antichi stessi (si badi che la *Poetica* di Aristotele fu studiata solo nel principio del 500) i canoni fondamentali dell'arte, consistenti, prima di tutto, nell'autonomia della forma dal contenuto; in secondo luogo, nella imitazione dei classici; terzo, nel porre nella Rettorica la base dell'estetica; e finalmente nel condensare il senso critico, cioè il gusto, nel vivo sentimento dell'opera d'arte; con questo però non escludevano la opportunità di un contenuto pedagogico, ma alla filosofia e alla religione, sostituivano l'*humanitas*, cioè la civiltà.

L'arte, come forma estrinsecatrice del pensiero, e quindi autonoma, è in un'asserzione del **Trapezunzio** evidentissima: « Ratio quidem ipsa, quae in mentis intellectusque abditis recondita est, nisi oratione fuerit elicita, tantum splendoris habet, quantum ignis abstrusus in silice, quem nisi ferro provocetur, nec ignem quidem aliquis unquam appellabit ». Perciò, su questa strada **Leonardo Bruni** sosteneva che non vi può essere interpretazione allegorica, perchè, se è un'espressione morale, non è più arte, e se è una semplice finzione, costituisce essa stessa tutto il merito e il pregio dell'arte. Ma, sebbene autonoma dal contenuto, l'arte non poteva da questi ferventi adoratori del

mondo classico, andar esente dalla teoria dell'imitazione dei « modelli insuperati ». Non c'è nessuno, nè poeta, nè pittore, nè scultore, nè architetto che non parli con venerazione dei prodotti dell'antichità, e che, riverente, non vada a ricercare in essi il segreto della bellezza. Donato e Brunellesco, che frugano fra le rovine antiche di Roma e che il popolo chiama: « cercatori di tesori », sono il simbolo di questa superstiziosa reverenza. Il **Poliziano** solo osò sostenere che l'imitazione doveva servire soltanto allo sviluppo della personalità propria: « — Non exprimis, inquit aliquis, Ciceronem. — Qui tum? Non enim sum Cicero; me tamen, ut opinor, exprimo ». — Ma trovò subito chi lo ribattè vivacemente; infatti **Paolo Cortesi** gli scrisse: « Quello che mi potrai rimproverare è di non saperlo (Cicerone) imitare, ma non per questo mi avrai dimostrato che io non devo imitarlo. Un autore, pur che sia, bisogna imitarlo: l'imitazione è legge naturale. Coloro che non vogliono imitar nessuno e ottener fama senza ritrarre nulla da chichessia, mancano nello stile di robustezza e di forza ». Dalla teoria imitativa poi scaturiva la necessità della *Rettorica;* infatti la forma era ciò che del sapere e dell'arte degli antichi maestri, gli Umanisti potevano più facilmente comprendere e appropriarsi. Ed ecco dal primo trattato del Loschi, sulla fine del Trecento, prendere le mosse un esercito di scrittori per dettare le norme del modo con cui si doveva scrivere, quali erano gli elementi dell'invenzione, della disposizione, dell'elocuzione e di tutte le altre doti necessarie a uno che volesse scriver bene, se no, come dice **Tommaso Occilio Pontano,** « invece di un oratore avremo un buffone, in luogo di un poeta un corvo, anzi quasi una scimmia e una bagascia ». E questo credere che nelle regole, nella tecnica potesse consistere l'arte fu uno dei più perniciosi motivi per cui la forma si staccò dal conte-

nuto: a questo non si diede importanza alcuna, e in quella si ripose tutta l'essenza dell'arte, similmente, del resto, a quello che avveniva nella coscienza di questi uomini, che, come accennammo, s'era potuta sdoppiare tranquillamente in cristiana e pagana. E questo preconcetto fu quello anche che intorbidò il gusto umanistico, in quanto che esso divenne schiavo dei giudizi formulati sugli scrittori dall'antichità stessa, da una parte, e dall'altra lo costrinse a trovare il suo punto d'appoggio e ad appagarsi delle qualità estrinseche e rettoriche della forma, slegate del tutto dalla sostanza dell'opera.

Ma la forza viva dell'Umanesimo risiede nella sua stessa debolezza, chè nell'ammirazione, nell'entusiasmo, nella esaltazione generosa dell'animo tutto verso la insuperabile arte degli antichi, consiste la sua grandezza, come anche la sua debilità. Questo fenomeno si riscontra nei commenti estetici che gli Umanisti fanno dei testi classici. Nulla vi è di ciò che noi oggi chiamiamo commento « estetico ». Ciò che in essi ci attrae, come osservò giustamente il De Sanctis èd ora il Trabalza, non è l'erudizione, ma il gusto speciale del poeta che li spiega; come, ad esempio, il **Poliziano**, che, ispirato, dichiarava gli autori classici, esprimendo le sue emozioni e le sue impressioni in magnifici versi. Non era critica la sua, era un vivo sentimento dell'opera d'arte, che, « ispirando e producendo, a sua volta, una nuova opera d'arte modellata sulla prima, trasportava gli uditori in una condizione di spirito in cui potevano intenderla, o meglio gustarla ».

Bene lo stesso Trabalza sintetizza così la mente critica degli Umanisti: « La poesia in essi, in quanto contenuto, appariva acquisto ed esercizio di umana sapienza volto a incivilire l'uomo e la società; in quanto forma, opera di armonia, di proporzione, di

convenienza, dovuta all'industre abilità dell'artefice e diretta a destare l'illusione della verità e il senso della bellezza, indipendentemente dal contenuto: nell'uno e nell'altro aspetto, espressione, dunque, d'un'attività umana autonoma, ottenuta con lo studio e l'imitazione dei modelli classici: rettorica e filologia pedagogica. Era il trionfo della forma astratta e la scissione del nesso organico in cui contenuto e forma si fondono; arte umana sì, ma senza radice nella coscienza etica; conoscenza sì, ma fittizia e illusoria; creazione ed espressione, ma di rapporti formali ».

Infatti è evidente che gli Umanisti, sia collo sdoppiamento di coscienza, e quindi col corrispondente distacco tra contenuto e forma, sia coll'esagerata adorazione e imitazione degli artisti pagani, sia colla meticolosa adozione delle regole tecniche come base dell'arte, avevano creato uno squilibrio; che, del resto, era riuscito tanto manifesto anche ai contemporanei, che essi stessi avevano cercato di ristabilirlo, sia col ricondurre la poesia alla forma volgare e accessibile agli spiriti della società cortigianesca d'allora, sia col volgere la pittura e la scultura verso un ideale plastico e figurativo nuovo, fuor degli impacci delle regole fisse. Orbene il non lungo periodo del *Fiore del Rinascimento* riesce appunto a rimettere un equilibrio perfetto tra lo spirito e il corpo, tra il paganesimo e il cristianesimo, tra il contenuto e la forma, equilibrio momentaneo e fuggevole, come è l'attimo creativo dell'arte, concordanza di valori discordi, anzi contrari, amoroso amplesso tra la materia, maledetta dagli asceti, e lo spirito, esaltato dai mistici. La fusione del ciclo carolingio col brettone, onde l'elemento profano si mescolò col religioso, e all'austera fantasia del Boiardo seguì la smagliante ed armonica possa dell'Ariosto, che mescolò nella letizia della sua anima la gioia della vita, il piacere del creare, la soddisfazione

dell'essere, di origine pagana, colla elevata e contenuta potenza spirituale cristiana; la sublime sintesi del reale coll'ideale nelle *Vergini* di Raffaello, perfette di bellezza naturale e pur traspiranti alito divino; la incarnazione dell'idea dentro la linea ribelle, domata e fermata nell'attimo della lotta, e rivolta ad esprimere con classica potenza plastica le più sublimi figurazioni cristiane, sia nella *Sistina*, che nelle *Tombe medicee* che nel *Monumento* di papa Giulio; il sogno pagano di voluttà, d'amore, di sensuale intenerimento, incanalato per entro le ideali sublimazioni della *Natività* di Cristo del Correggio o della *Madonna* del Giorgione; il Trionfo bacchico del colore, che si accende per sollevare la *Assunta* sino al cielo o per circondare di fiamme cromatiche tutte le vergini e i santi tizianeschi; questi sono i prodotti eccelsi dello sposalizio tra il reale e l'ideale, tra il paganesimo e il cristianesimo. Dominano la scena incantata i due macri pensatori, che videro il futuro, Leonardo e Machiavelli, che aprono e conchiudono la visione meravigliosa. Il *gusto* di quest'epoca è dominato da questo equilibrio spirituale, che non trova riscontro che nell'età di Pericle.

E, come vedemmo parlando della Grecia, anche l'Italia, nel fiore della Rinascita, ebbe delle idee estetiche, che diedero un carattere speciale così alle produzioni come ai giudizi estetici. Intanto la *Poetica* di Aristotele proprio allora era tornata a dominare gli spiriti italiani, come già aveva guidato i greci, colla sua teoria della *mimesi*, del verisimile, del possibile, del diletto e della *catarsi*. Questa diede disciplina e organicità allo sviluppo della teoria artistica; la quale però « realizzava se stessa nella sua brama di leggi, di principî nettamente determinati ». Infatti la poesia ebbe regole tecniche ferree, imposte a ogni genere letterario, nelle innumerevoli grammatiche, rettoriche, stilistiche del tempo; l'arte ebbe in **Luca**

Paciolo, l'amico di Leonardo, la legge estetica della « sezione aurea », della proporzione cioè che devono avere tra loro i corpi di diverse figure, che è illustrata nel *De divina proportione;* ed ebbe norme e limiti e consigli nei numerosi trattati di pittura, di scultura, di tecnica. Anche la letteratura ebbe la rigida norma delle unità drammatiche, dei generi, delle regole poetiche; persino la bellezza naturale trovò teorizzatori infiniti, garruli, petulanti. E tali espedienti tecnici, secondo gli autori avevano lo scopo di produrre il più grande diletto estetico nell'animo dei raffinati. — Così il **Robortello** nella sua *Poetica* condensava, a questo proposito, il pensiero dei contemporanei: — Fine del poeta è il diletto, poichè tutta la sua forza è volta a compiacere. Nessuna voluttà infatti è più nobile e maggiore di quella che si attinge col pensiero. È in forza di ciò che le cose, le quali nella realtà incutono orrore e terrore, viceversa, se sono rappresentate, dilettano. — Ritorna la *catarsi* aristotelica con uno spiccato carattere edonistico. E questo stesso concetto informa la *Rettorica* dello **Speroni**: « Io veramente — egli dice — mai non leggo in Virgilio la tragedia di Elisa, ch'io non pianga con esso seco il suo male, non pertanto considerando con che gentile artificio ci dipingesse il poeta l'amor suo e la morte sua: così, vinto come io mi trovo dalla pietà, non posso altro che sommamente allegrarmi ». E questo è un esempio anche che dimostra come permanesse, pur nella prima metà del Cinquecento, quel gusto squisito della bellezza letteraria e quell'entusiasmo per essa, di cui vedemmo essere ripieni gli Umanisti.

Accanto alla teoria aristotelica però ebbe grande influenza anche un altro libro antico trattante dell'arte, cioè la *Epistola ai Pisoni* di Orazio. Questa servì sopra tutto come testo di quelle *Difese della poesia* che furono di moda per tutto il Cinquecento.

E il Segni, il Maggi, il Vettori propugnarono il *docere delectando* di Orazio, e **Benedetto Varci** asserì che la poesia « imita qualunque azione, affetto e costume con numero, sermone e armonia, mescolatamente o di per sè, per rimuovere gli uomini dal vizio ed accenderli alla virtù, affinchè conseguano la perfezione e beatitudine loro ». E certo questa teoria pedagogica, sebbene in verità non fosse messa molto in pratica, gettò però la sua ombra uggiosa sulle liete figurazioni della Rinascita, e strozzò la lirica imponendole dei soggetti morali e ideali. Però **Gerolamo Fracastoro**, il più profondo investigatore delle idee estetiche di questo tempo, nella sua *Poetica* così pone l'essenza dell'arte: — Non il dilettare è ufficio dell'arte, chè sarebbe in tal caso un vano e buffonesco uomo il poeta; non l'ammaestrare, che è comune a tutte le scienze; ma bensì l'imitare o il rappresentare la bellezza ideale delle cose in una forma squisita e solenne, che conduca gli animi alla perfezione e alla bellezza. Non l'abilità tecnica, ma la contemplazione e la capacità di assorbire il bello essenziale delle cose sono le peculiarità del genio poetico. — Inoltre il Fracastoro ha dei lampi di intuizione, che illuminano bene la strada: « Se non fossero i poeti, le bellezze dell'universo non avrebbero chi le conoscesse ». « È naturalmente poeta colui che è atto a essere preso e commosso dalle vere bellezze delle cose e, ove gli accada di parlare, può per esse parlare e scrivere ». Sono queste, senza dubbio, idee nuove ed ardite, ma sono lampi che guizzano troppo spesso fra le consuete formule aristoteliche, anzi dalla *Poetica* di Aristotele egli prende le mosse, anche quando pone in discussione i principî che la informano. Giustamente, anche qui, il Trabalza conchiude che, in questo tempo, « l'aspirazione più profonda e più viva delle anime devote al culto delle lettere e dell'arte, unica vera religione dell'età, era verso un'ideale di bellezza,

che rispecchiasse la più pura vita spirituale nelle forme in cui s'era incarnata l'antica, verso un classicismo schietto, solenne, geometrico, e verso una letteratura, che, così nella varietà stilistica come nella compiutezza e perfezione de' generi, riproducesse con voce nuova l'antica, in gara con essa, e che pur a lei si riallacciasse ».

Durante la *Reazione cattolica*, che incomincia dal Concilio di Trento (1545), questo sublime equilibrio si spezza. Rimangono sì ancora in piedi i principî fondamentali da noi enunciati, ma così le idee estetiche come il gusto incominciano a prendere un altro indirizzo: dalla Rettorica si stacca il capitolo dell'*Elocuzione*, e ad esso si dà il valore sostanziale dell'arte. Inoltre all'armonica espressione della bellezza pura, si incomincia a contrapporre la meraviglia, la magnificenza; per cui da una parte nasce una *topica* poetica, che è la madre dei concetti del Seicento; dall'altra si dissolve la estetica aristotelica, e alla *mimesi* e alla *catarsi*, succede l'*effetto* e l'*artificio*. Del resto fin dal primo Cinquecento si erano divulgate idee antiaristoteliche ed eterodosse. L'**Aretino** aveva già definito la poesia: « un ghiribizzo della natura nelle sue allegrezze, il quale si sta nel furor proprio », di maniera che « mancandone, il cantar poetico diventa un cimbalo senza sonagli e un campanil senza campane »; idea che sarebbe profonda e nuova, se quel « furor » fosse l'esaltazione poetica, anzi che una ' facoltà di creare il meraviglioso ', come da altri scritti si può agevolmente argomentar ch'egli volesse dire. E anche contro le unità drammatiche egli s'era scagliato: « Se voi vedessi uscire i personaggi più di cinque in volta in scena, non ve ne ridete, perchè le catene che contengono i molini sul fiume, non terrebbero i pazzi d'oggidì ». E circa la teoria dell'imitazione e le dottrine estetiche d'Aristotele, **Ortensio**

Lando aveva scritto: « Noi spontaneamente come se l'intelletto nostro del tutto ozioso fosse, abbiamo messo il collo sotto il giogo, ponendo in cattedra questo animalaccio di Aristotele, dalle sue determinazioni, come da un oracolo, dipendendo, nè accorgendoci ch'egli sia un buffalaccio, ignorantone, al tutto indegno di tanta reverenzia e di tanto rispetto, quanto gli è stato da' sciocchi avuto ».

Il secondo Cinquecento invece, anzi che insolentire contro Aristotele, cerca di ricavarne nuove idee per superarlo; e quindi lo dissolve. L'opera del **Castelvetro**, che determina colle sue stesse ricerche un senso di insoddisfazione delle teorie aristoteliche, poi che esse impediscono la vera veduta critica; l'individualizzazione dei « generi », operata da **G. Bruno**, che esclama: « Tanti son genî e specie di vere regole, quanti son genî e specie di veri poeti »; la investigazione delle contraddizioni in cui cade Aristotele, e quindi l'affermata necessità di incominciar a pensare colla propria testa, sono i vari gradi per cui, durante il periodo della reazione cattolica, i critici operano un processo di disfacimento della teoria aristotelica. Non è però generale questo progresso, chè in realtà la teoria edonistica, la pedagogica, la estetizzante dominano il campo dei vari trattatisti di *Poetiche* e di *Rettoriche*. Ma però anche circa l'essenza dell'arte, qualche nuova idea si fa strada. Il **Campanella**, ad esempio, considera il bello come « signum boni », e il brutto come « signum mali » e giunge a scorgere che i fatti naturali, per se stessi, non sono nè belli nè brutti: « Mandricardo disse belle le ferite nei corpi dei mori amici suoi, giacchè erano grandi e indicavano le forze grandi del feritore Orlando; e Sant'Agostino chiama belle le scorticature e le slogature nel corpo di San Vincenzo, perchè indizi della sua tolleranza; ma erano brutte, per contrario, in quanto segni della crudeltà

del tiranno Datiano e dei carnefici. Bello il morire combattendo, disse Virgilio, perchè segno d'animo forte. Bello sembra all'amante il cagnolino della sua donna: ogni cosa adunque è insieme bella e brutta ». E il **Patrizio** va anche più in fondo, quando asserisce che « l'arte vera abbraccia tutte le cagioni, di più de' precetti, ed anche quegli effetti e quel modo loro », per cui ripone nel genio la creazione artistica, e toglie alle regole ogni valore essenziale; sì che giunge a concludere: « che non sia vero il dogma che la poesia tutta sia imitazione; e, se pure imitazione è, sarà non propria dei poeti soli, e alla ventura, ma sarà alcuna altra *nè da Aristotele detta nè da altri mostrata nè ora venutaci in pensiero:* la quale per avventura potrebbe venire, o d'alcuno essere ritrovata e posta in luce, mentre ora ella si sta in occulto ». L'aver intuita l'esistenza di questo *non so che*, in cui potesse consistere l'arte, era già il porre un nuovo punto di partenza per le future scoperte. Ma, oltre a questi primi frammenti di pensiero originale, come già accennammo, due nuove idee estetiche si profilano nel campo dell'arte: il concetto di « meraviglioso « e quello di « gioco ». Già il **Robortello** aveva affermato, pubblicando il *Trattato del sublime* di Longino, che, non nel persuadere consiste il sommo pregio e l'eccellenza del discorso, ma « nel sublime, nello straordinario, nel meraviglioso », che trascina e rapisce in estasi: « Dal mirabile è sempre vinto con istupore il probabile e il leggiadro; perchè il probabile in gran parte è in nostra balìa, ma il meraviglioso signoreggiamento, violenza incontrastabile arrecando, si sottomette e sommamente sorprende l'auditore ». E, dietro a lui, il **Minturno** asseriva che l'arte ha la funzione di trasportare, ammaestrare, dilettare col mezzo notissimo della meraviglia; **Bernardino Tamitano** assicurava che, per conto suo, non riguardava nella poesia che la « bellezza, la

meraviglia e la grandezza del poeta »; il **Patrizio** stesso poneva nell'entusiasmo la causa prima della poesia, come il Bruno nel furore. Ora queste idee nuove, senza dubbio, erano destinate a portare l'arte verso una parte negativa e una positiva, chè, mentre aprivano la via a nuove correnti del pensiero estetico, nello stesso tempo, deviando, erano destinate a sboccare nel « fine meraviglioso » e nell' « effetto » del Seicento.

Anche la vecchia *Rettorica* andava ormai esaurendo il suo compito, e di essa veniva a sopravvivere solo l'*Elocuzione*, che si costituiva in scienza autonoma, e che doveva essere la madre dei « concetti » del Seicento, chè, un po' per volta, venne a trasformarsi in una *Topica* poetica, che forniva tutto il materiale, che l'oratoria per un verso e la filosofia per un altro, erano in grado di somministrare al poeta. Per cui i poeti « diventavano dei meccanici trovatori, puri raccoglitori dei mille, degl'infiniti frammenti in cui veniva ad essere spezzata la realtà del mondo e della vita »; e l'arte si riduceva a un bellissimo gioco di distribuzione, di ampliamento, di riduzione e di adornamento, al quale la creazione poetica era estranea. La via era quella che conduceva ai giochi d'artifizio del secentismo. E questa smania da una parte del nuovo e dell'intentato, e dall'altra di ricerca tecnica, di artificio, di effetto si nota così nel gusto come nella produzione artistica del tempo, che ad esso ubbidisce. Già nel Tasso vi sono elementi palesi così di preziosismo, come di concettismo e di gioco artificioso, come anche di una romantica vita nuova, che informa l'anima delle sue donne amanti come dei guerrieri sentimentali e sensuali; e nella predicazione sacra appaiono evidenti i primi segni delle « esegerazioni » e dei « concetti predicabili »; nè le inquietudini del Telesio, del Campanella, del Bruno dipendono da altro che da

questo nuovo spirito, che anima il cadere del Rinascimento, e che ne è il frutto più maturo. Così l'arte pittorica, attraverso il parossismo di luce e di vita, fra guizzanti forme e bagliori, del Tintoretto, si chiude nelle ombre cupe del Caravaggio, che nella potenza espressiva del chiaroscuro ripone tutta la sua vita creativa. L'arte plastica, partendo dalla possa di Michelangelo, si svolge nelle enormi concezioni del Giambologna; e la severa costruzione architettonica del Bramante si riduce a forma pittorica, fra gli studiati effetti di ombra e di luce e le sapienti distribuzioni dei pieni e dei vuoti, calcolate ad effetto, del Palladio, del Barozzi, dell'Ammanati.

§ IV.

Le idee estetiche e il gusto nel Seicento e nel Settecento.

Dopo di essere andati così faticosamente rintracciando qualche favilla di vero nei trattatisti del Medio Evo e del Rinascimento, abbiamo visto che il frutto forse più cospicuo che il Cinquecento ci abbia lasciato fu quello di aver intuito che l'arte poteva anche consistere in « una qualche altra cosa », diversa da quelle fino allora proposte. E questo « qualche cosa di occulto » di cui parlava il Patrizio, fu l'oggetto primo della investigazione del 600, che, pur fra le solite regole pedagogiche, edonistiche, aristoteliche, che risbucano qua e là, sembra avanzarsi audacemente per scoprire altri punti di vista donde lo sguardo potesse rivolgersi verso nuove vagheggiate forme di bellezza. Chè il Seicento è un secolo essenzialmente rivoluzionario, almeno nelle intenzioni, e in qualunque territorio si muova, cerca sempre di introdurre qualche

cosa di nuovo e di diverso da quello che avevano fatto i predecessori, perciò esso rappresenta una reazione, un rinnovamento di valori rispetto al secolo precedente. « Trovare un altro mondo, come Colombo », questa è l'impresa dei nuovi Argonauti, che talora naufragarono miseramente, ma che, senza dubbio, riuscirono a creare uno stile loro proprio e una concezione della vita del tutto diversa da quella del Rinascimento, e che è il punto d'abbrivio della vita e del pensiero moderno. Perciò essi ebbero anche dei *gusti* artistici del tutto differenti da quelli del Cinquecento, gusti che furono dal Croce ottimamente riassunti nelle due parole: « ingegnosità » e « sensualità ». È risaputo infatti che la gioia dei Secentisti fu il gioco poetico, tutto scintillante di tropi e traslati, reso con deduzioni logiche da immagini proposte, cioè da concetti, e che queste girandole d'artifizio essi fecero girare su uno sfondo sfarzoso, teatrale, colossale, stupefacente. È forse meno noto invece che, di contro alla pura continenza artistica dei Cinquecentisti che, anche quando dipingevano o modellavano figure ignude di donne, toglievano loro ogni carattere e movenza di lascivia, quasi operando una *catarsi* aristotelica delle loro figurazioni pur amorose, i Secentisti invece nella espressione del sensuale e del lascivo riposero uno dei loro fondamentali motivi. E si badi che questo fu un valore anche positivo, chè essi riuscirono veramente a cogliere anche l'attimo fuggente della sensualità, spesso con grande finezza e penetrazione.

Ma questi due stessi *gusti*, di cui dicemmo, e tutto il fremito nuovo di vita e lo stesso movimento scientifico che rende famosa quest'età, non sono animati per avventura da un valore essenziale che tutti li abbracci e dal quale tutti derivino? Sì: tutto il nucleo spirituale del Seicento si impernia nella concezione del « movimento come ragione della vita », di contro

alla stasi, alla quiete, quale perfezione dell'essere, che dominava le concezioni anteriori. Ed ecco che questa idea centrale, come illumina tutta l'opera galileiana, così getta luce meridiana sulla essenza del *gusto* secentista. Infatti la cellula della nuova poesia e prosa è la metafora, perchè, come la definiva Emanuele Tesauro, « è una parola peregrina, velocemente significante un obbietto per mezzo di un altro »; la ragione di una pittura consiste nel cogliere il movimento delle masse, il guizzo della luce, l'attimo fuggente dell'atto spirituale, fermandolo nel punto in cui si esprime, per mezzo di un moto; la plastica si azzarda a fissare il momento di una trasformazione anatomica o l'accordo di un movimento simultaneo di parecchi corpi, per cui viene ad identificarsi colla pittura; gli edifici, anzichè stare nella loro immobile euritmia, sono intuiti in una linea di sviluppo, come serpi che si snodino, in volute, in ellissi, in spirali, in forme di moto; anche nella musica, che ora entra nell'arringo artistico, viene spezzata quella linea statica, che conchiudeva l'unisono polifonico, e si concepisce una musica in movimento: il melodramma.

Ora, se il Seicento fu dominato da una idea centrale nuova e da gusti nuovi, è naturale che anche le *idee estetiche* venissero a ricevere un diverso andamento. Infatti esso affronta la teorica dell'imitazione secondo Aristotele, e la abbatte, consono coi suoi principî di rinnovamento, asserendo che l'arte non è, e non può essere, una semplice imitazione degli esemplari classici, perchè essa è invece la figlia dell'*Ingegno*. Che cosa veramente fosse questo « ingegno », non lo sapeva bene nemmeno lui; ma lo distingueva in certo modo dall' « intelletto », e lo considerava come la facoltà inventiva. Infatti **Matteo Pellegrini** lo definiva: « quella parte dell'animo, che in un certo modo pratico, mira e cerca di trovare e fabbricare

il bello e l'efficace ». Da questo Ingegno poi derivò, da una parte, l'aggettivo « ingegnoso » e da esso « l'ingegnosità », che non ebbe più niente da fare coll'Ingegno, e che fu il risultato della Rettorica, considerata come arsenale di « concetti »; dall'altra, derivò la parola « Genio », che era usato come sinonimo di Ingegno, e che ebbe più tardi la fortuna di mantenere in sè il concetto di facoltà creatrice, per cui noi stessi oggi lo usiamo. Ma un'altra figliazione ebbe l'Ingegno, chè, considerato come una facoltà creativa, era naturale che si venisse o ad accompagnare o ad identificare col *Sentimento*, quello che dapprima si chiamò « cuore ». Infatti il Padre Bonhours dichiarava nel 1687 che « cuore e ingegno sono molto di moda oggidì, non favellandosi d'altro nelle galanti conversazioni, e facendosi cadere in tutti i discorsi l'ingegno e il cuore ». E infatti il sentimento venne considerato il « sesto senso » e fu portato, specialmente verso la fine di questo secolo e i primi del XVIII, come ragione critica, e quindi come essenza dell'arte, e giunse a ruzzolare giù per la china del sentimentalismo, tanto che finì coll'incontrarsi con quel sensualismo di cui parlammo. Ma, a metà della strada, però esso stesso generò un altro rampollo, non meno fresco di lui, il *gusto*, che lo stesso Bonhours definiva: « un sentimento naturale, infisso nell'anima, indipendente da qualunque scienza che possa mai acquistarsi ». Ma più sotto lo chiamava ancora: « istinto della retta ragione »; e infatti, come lui, tutti i trattatisti del Sei e Settecento sono concordi nell'attribuirgli delle relazioni col « giudizio »; anzi all'**Ettorri** sembrava che si potesse chiamare: « il giudizio regolato dall'arte », e il **Baruffaldi** lo identificava col discernimento, e il **Trevisano** finalmente lo dichiarava « un sentimento che sempre gode di conformarsi a quanto la ragione acconsente ». Il fatto è che tutte queste parole, figliate dall'*Ingegno*,

e l'Ingegno stesso, si usavano promiscuamente, senza distinguerle nettamente per una loro particolare missione. E insieme con esse nel Seicento sale in auge anche un'altra parola la *Fantasia*, o immaginativa, che viene a prendere il posto del « verisimile » della sorpassata teoria aristotelica. E questa parola magica incanta il CARDINALE **Sforza Pallavicino,** s'incastra nella *Perfetta poesia* del **MURATORI** e tocca perfino il cuore del severo **Gravina,** che la chiama: « una maga, ma salutare » e « un delirio che sgombra le pazzie ».

Come si vede di parole non pativa difetto la trattatistica, ma esprimevano esse delle idee veramente nuove e chiare? Vi sono alcune proposizioni di **Galileo,** che hanno un certo sapore di originalità. Ad esempio, quando, satireggiando il Sarsi nel *Saggiatore,* dice: « forse egli stima che la filosofia (scienza naturale) sia un libro, e una fantasia di un uomo, come l'*Iliade* e l'*Orlando furioso,* libri ne' quali la meno importante cosa è che quello che vi è scritto sia vero, chè alla poesia sono in maniera necessarie le favole e finzioni, che senza quelle non può essere ». E fra le molte audaci asserzioni dello **Sforza Pallavicino,** tanto audaci ch'egli stesso sentì poi il bisogno di ritrattarle, è notevole questa: « Il solo scopo delle favole poetiche è l'adornar l'intelletto nostro d'immagini, o vogliam dire d'apparenze sontuose, nuove, mirabili, splendide. E ciò è gradito per sì gran bene al genere umano, che egli ha voluto rimunerare i poeti con gloria superiore a tutte l'altre professioni, difendendo i libri loro dalle ingiurie dei secoli con maggior cura che i trattati di ogni scienza e che i lavori di ogni arte, e coronando i loro nomi con opinione di divinità. Vedete in qual pregio abbia il mondo l'essere arricchito di prime apprensioni belle, ancorchè non apportatrici di scienza nè manifestatrici di verità ». Vero è però che, come bene conclude il Croce, gusto, ingegno, im-

maginazione, sentimento e simili, piuttosto che nuovi concetti scientificamente posseduti, erano allora nuove parole rispondenti a vaghe impressioni; problemi, tutt'al più, non concetti; presentimenti di territori da conquistare, non conquista e presa di possesso effettive. Le nuove parole erano per essi ombre e non corpi, e, quando andavano ad abbracciarle, tornavano con le braccia vuote al petto. Ciò non toglie però che i Secentisti non abbiano avuto il merito di impostare in forma nuova nuovi problemi, ch'essi intanto designavano con parole, le quali più tardi dovevano assumere un loro reale valore.

Mentre in Italia gli spiriti si travagliavano per scoprire il « non so che » dell'arte, in Francia trionfava una teoria, che aborriva l'arte, perchè espressione degli spiriti animali. Come Platone, **Renato Descartes** riteneva che l'immaginazione fosse un prodotto inferiore, figliuola del senso bruto, e quindi la additava al disprezzo, come tale; e le indicava una sola via di salvazione: nell'assoggettarsi all'intelligenza: un'arte regolata dalla ragione, ecco l'unica cosa che un filosofo potesse permettere, senza offendere la sua coscienza. Posto infatti il principio matematico come base fondamentale dello spirito, anche la poesia e le arti dovevano ad esso informarsi; e, posto il criterio della chiarezza e distinzione, il principio di « non accettare mai nulla per vero che non apparisse evidentemente tale » e il sistema di sottoporre ogni cosa al metodo geometrico, bisognava dare il bando alle conoscenze che provengono dall'apprensione sensibile, quindi alla poesia e all'arte generale, come se « il mondo degli uomini, come esclama argutamente il Vico, fossesi composto di linee, di numeri e di spezie algebriche » ! Ma dal principio stesso della conoscenza cartesiana, che dalla tripartizione delle conoscenze in *confusae*, *indistin-*

ctae e *distinctae* di Duns Scoto (di cui demmo un cenno parlando del Medio Evo) aveva tratto la teoria dei gradi della conoscenza in « cognizione confusa », « chiara » e « distinta », sorge il principio della nuova speculazione estetica. Infatti il **Leibnitz** osserva che i giudizi estetici non si possono ascrivere alla cognizione confusa, perchè essi sanno ben chiaramènte vedere in un'opera d'arte il suo valore e significarlo ; nè d'altra parte si possono dire ben distinti, perchè spesso essi condannano un lavoro artistico « perchè lascia a desiderare un non so che »; quindi egli conclude che l'arte deve essere riposta tra la conoscenza confusa e la distinta, non essendo essa nè sensuale nè intellettuale. Ma il fatto che gli artisti abbiano percezioni confuse, non esclude che queste si possano reggere e divenire distinte. La facoltà che può operare tale opera di dichiarazione è l'intelletto. « L'oggetto medesimo che la fantasia conosce confusamente insieme e chiaramente, viene conosciuto dall'intelletto chiaramente e distintamente. » Per il Leibnitz adunque un'opera d'arte poteva essere perfezionata, qualora venisse determinata mercè il pensiero. Per cui, mentre egli aveva fatto un passo innanzi togliendo l'arte dalla morta gora del senso, in cui l'aveva precipitata Cartesio, d'altra parte l'aveva dichiarata bisognosa di sottoporsi ad un'azione intellettiva.

E questo è il concetto informativo anche della rimanente speculazione tedesca così di **Cristiano Wolf**, come di **Alessandro Baumgarten**, il quale ultimo fu l'inventore della parola *Estetica* (Aesthetica). Egli fece progredire alcun po' il concetto di fantasia, distinguendola abbastanza chiaramente da quello di intelletto (le rappresentazioni poetiche sono quelle confuse o fantastiche; la distinzione, ossia l'intellettività, non è poetica), ma in fondo cadde anche lui nell'intellettualismo del Leibnitz, asserendo che la verità logica

(come bene compendia il Croce) si distingue da quella estetica, in questo: che la verità metafisica e oggettiva ora si presenta all'intelletto, ed è verità logica in senso stretto; ora all'analogo della ragione e alla facoltà conoscitiva inferiore, ed è verità estetica.

Ma, quando il Baumgarten mandava fuori le sue *Meditazioni* sull'estetica (1735), già da dieci anni (1725) era uscita a Napoli la prima edizione della *Scienza Nuova* di **Giambattista Vico**, l'opera che finalmente scopriva e dichiarava la vera essenza dell'arte. Dalla buia caligine dei c o n f u s i, degli i n c e r t i, dei n o n s o c h e, usciva limpido e folgorante il sole del vero, che rendeva manifesta la vera struttura dello spirito e la funzione che in esso aveva l'arte. Perchè la *Scienza Nuova* è una vera filosofia dello spirito, in quanto studia come esso abbia inizio, si svolga e si maturi, sebbene la parte massima venga assorbita dallo studio della prima attività, in quanto che questa era, come vedemmo, la più incerta e misconosciuta.

Per G. B. Vico due sono ancora le facoltà essenziali dello spirito: l'intelletto e la volontà; ma l'intelletto si realizza in due momenti diversi e distinti, anzi opposti fra di loro, prima come *fantasia*, poi come *ragione*. Il prodotto della *fantasia* è l'arte, la quale perciò è la prima forma della mente, anteriore all'intelletto e del tutto libera dalla riflessione e dal raziocinio, anzi ad essa contraria.

È da questa « scienza della fantasia » adunque che bisogna incominciare lo studio della vita e della storia degli uomini, poichè solo essa ci può illuminare sia sulle origini del linguaggio, come sulla vera essenza dei miti, delle religioni, delle favole poetiche, che non sono adunque, come voleva Cartesio, delle disprezzabili aberrazioni dell'intelletto, ma bensì l e p r i m e, r a d i c a l i c r e a z i o n i dello spirito, le quali, non solo non hanno bisogno del raziocinio, ma anzi operano

ed agiscono al di fuori di esso, in modo che quanto più cresce questo, tanto più quelle diminuiscono e scompaiono. Non adunque nei matematici e geometrici postulati risiede la radice della vita del pensiero (le verità matematiche invece non sono che probabilità, non certezze), ma nella *creazione fantastica.* Perciò la religione, che è uno dei primi prodotti della fantasia, non è nè frode, nè superstizione, ma bensì un fatto naturale e necessario, corrispondente agli inizi della vita umana passionali e immaginativi, è una filosofia rudimentale. Con tali precise, nitide affermazioni il Vico creava finalmente l'*Estetica:* il non so che era stato finalmente svelato dopo un secolo d'investigazioni: l'arte è la figlia legittima della prima facoltà umana, la fantasia, la quale non è senso, perchè le varie sensazioni elabora ed associa a sua posta, non è raziocinio, perchè anzi, quando questo si presenta, essa scompare; essa è una facoltà per sè stante, che è alla radice dello svolgimento dello spirito, che, in una prima fase, tutto lo avvolge e lo informa, è quel « sogno fatto da svegli » (di cui parlammo nella prima parte del nostro lavoro), il quale crea un mondo a sua posta basandosi sulla sua robustissima immaginazione, e considerandolo, come è difatti, un mondo reale: mondo di miti, di divine trasformazioni, di passioni fantastiche, spesso brutali, ma non di larve, chè il sentimento, la « commozione » per dirla col Vico, investe ed agita questi spiriti sì da renderli « eroici » e semidei, dominati come sono da questa forza verginale e ultrapossente, base della vita tutta degli uomini, la *fantasia.* Colla speculazione del Vico tutte le concezioni filosofiche anteriori venivano capovolte, e, al posto dell'intelletto, della ragione, del raziocinio, considerati come la essenza dello spirito e venerati fra nimbi di gloria, egli poneva la *fantasia* come prima ragione e radice della vita degli umani.

Il genio del Vico aveva finalmente scoperto il grande segreto occulto, di cui aveva intuito l'esistenza il Patrizio, « il quale per avventura potrebbe venire dimostrato, o d'alcuno essere ritrovato e posto in luce ». E si senta con quale limpidità la superba mente del Vico crea ed espone il concetto di « fantasia »: « Gli uomini prima sentono senz'avvertire; da poi avvertiscono con animo perturbato e commosso; finalmente riflettono con mente pura. Questa Degnità è il Principio delle sentenze poetiche, che sono formate con sensi di passioni e d'affetti, a differenza delle sentenze filosofiche, che si formano dalla riflessione con raziocinî; onde queste più s'appressano al vero, quanto più s'innalzano agli universali; e quelle son più certe, quanto più s'appropriano a' particolari ». Infatti le due conoscenze, la fantastica e l'intellettiva, sono contrarie fra di loro: « Gli studi della Metafisica e della Poesia sono naturalmente opposti tra di loro: perocchè quella purga la mente dai pregiudizi della fanciullezza, questa tutta ve l'immerge, e rovescia dentro: quella resiste al giudicio dei sensi, questa ne fa la principale sua regola; quella infievolisce la fantasia, questa la richiede robusta; quella ne fa accorti di non fare dello spirito corpo, questa non d'altro si diletta che di dare corpo allo spirito; onde i pensieri di quella sono tutti astratti, i concetti di questa allora sono più belli quando si formano più corpulenti; ed, in somma, quella si studia che i dotti conoscano il vero delle cose scevri d'ogni passione, questa si adopera indurre gli uomini volgari ad operare secondo il vero con macchine di perturbatissimi affetti, i quali, certamente, senza perturbatissimi affetti non l'opererebbono. Onde in tutto il tempo appresso, in tutte le lingue a noi conosciute, non fu mai uno stesso valente uomo insiememente e gran metafisico e gran poeta, della spezie massima de' poeti, nella quale è padre e principe Omero ».

Può quindi legittimamente affermare il Vico che coi suoi nuovi princìpî « si rovescia tutto ciò che dell'origine della poesia si è detto prima da Platone, poi da Aristotele, infine da' nostri Patrizi, Scaligeri e Castelvetri, ritrovatosi che per difetto d'umano raziocinio nacque la poesia tanto sublime, che per filosofie, le quali vennero appresso, per arti e poetiche e critiche, anzi per queste istesse non provenne altra pari, non che maggiore ».

Ma la grande voce del Vico rimbombò nel deserto. La sua *Scienza Nuova* o non venne letta, o venne fraintesa, o venne considerata come opera di un demente. Lo stesso **Antonio Conti**, che conobbe *I Princìpi* e fu in relazione coll'autore, e che era tutt'altro che uno sciocco, non riuscì mai a penetrare dentro del pensiero del Vico, così che, quando ne parlò, diede prova di averlo capito a rovescio. Eppure egli fu uno dei pochi che andasse innanzi in qualche punto, sebbene, alla fine, la solita preminenza ed influenza dell'intelletto gli chiudesse gli occhi. Nè superiore a lui fu **Melchiorre Cesarotti**, che nei suoi *Saggi* non ha nulla di nuovo, se non un'asserzione che forse tolse dal Vico; « la logica della poesia è diversa dall'ordinaria ». Così **Saverio Bettinelli**, il curioso critico di Dante, col suo *Entusiasmo*, origine di ogni virtù artistica; e **Mario Pagano**, il martire napoletano, che s'industria di incanalare un po' di Vico dentro del rivolo sensista, dimostrano soltanto degli sforzi, lodevoli senza dubbio, ma impari alla materia e manchevoli di un metodo, di una direttiva precisa.

Nè le cose andavano meglio fuori d'Italia. In Germania dapprima gli « autori di estetica » venerarono l'idolo del Baumgarten, per cui non fecero che porre in varie salse il suo vano tentativo di accordo tra la fantasia e l'intelletto; così che uno solo si può dire aver dimostrato delle idee notevoli, lo **Herder**, perchè

si fece sul Vico, del quale pare una « Degnità » questa asserzione: « La Poesia è la lingua materna del genere umano: al modo stesso che il giardino è più antico del campo arato, la pittura della scrittura, il canto della declamazione, il baratto del commercio. Parlavano sensi e passione, e non intendevano se non immagini. E d'immagini è composto tutto il tesoro della conoscenza e felicità umana ». Di poi, per opera del **Winckelmann**, del **Mengs**, del **Lessing**, ebbe principio quel movimento neo-classico, che nel Bello ideale faceva consistere ogni ragione dell'arte, derivato dalla contemplazione delle opere della plastica antica, che erano incarnazioni dell'idea divina, si diceva, e quindi legittime ed ingenue: « La bellezza, concludeva il Winckelmann, dev'essere come l'acqua perfetta attinta dal seno della fonte, che quanto minor sapore ha, tanto è stimata più sana, perchè è depurata da tutti gl'ingredienti estranei ». E questo movimento fu quello che ispirò Goethe e l'ultima espressione di Schiller, in Germania; e che stilizzò l'architettura e condusse al manierismo accademico la scultura e la pittura, dal quale solo un genio seppe, in parte, sbarazzarsi e sublimarsi di poi, Antonio Canova.

Le idee estetiche, che ci industriammo finora di rilevare in Italia, durante il secolo XVIII, erano sforzi di gente studiosa, sana, « addottrinata », per dirla col Vico, che nel pensiero, nell'attività, nello studio poneva la ragione della vita. Ma, accanto a questa corrente « borghese », che era quella destinata a rigenerare l'Italia, e dalla quale dovevano uscire il Parini e l'Alfieri rinnovato, ne correva un'altra, di patrizi e d'abati, la quale rappresentava la parte fradicia, che doveva disfarsi e sparire. Ma anche questa, prima di morire, pur lasciò la sua impronta in uno stile, un gusto, una particolare caratteristica. Questa società, imparruccata e incipriata, aveva come sua poesia l'*Arcadia*, come

sua pittura il preziosismo decorativo, come architettura il rococò, come musica il minuetto: cullata in un ozio spensierato, non era punta nè da inquietudini spirituali nè dal tormento dei problemi metafisici, e, se pur volgeva i suoi discorsi su argomenti di fisica, di matematica, di filosofia, lo faceva per posa, per proporre giochi di società. A tale accolta di dame e di cicisbei, leziosamente idillici, non poteva convenire che un *gusto* e una *idea estetica* prettamente edonistica. — L'arte è un mezzo per rendere più gaudiosa la vita: — ecco il principio sostanziale che informa tutti i teorizzatori arcadi, e che era del resto la necessaria conseguenza dei costumi, dei sentimenti e delle consuetudini di quella casta, che il Parini e l'Alfieri dovevano debellare, perchè ne uscisse un nuovo pensiero e un nuovo ideale umano e politico.

§ V.

Le idee estetiche e il gusto nell'Ottocento.

Mentre in Italia due grandi spiriti, serrando in una concezione ideale nuova tutte le precedenti investigazioni, andavano iniziando il *Rinnovamento* spirituale degli italiani, e quindi ponevano come base dell'arte una ragione pedagogica, per sottrarla alle vuote cicalerie arcadiche e per ridarle un'anima, in Germania avveniva un analogo movimento, del quale la massima espressione artistica furono Goethe e Schiller, il massimo filosofo Emanuele Kant. E dopo di questo rinnovamento iniziale, pur una nuova èra si schiuse per le due nazioni, che, passate attraverso la bufera napoleonica, nella quale però l'una e l'altra sentirono rivivere la forza nazionale, ebbero uno scatto nuovo di riedificazione, che si chiamò in entrambi « romanti-

cismo » sebbene avesse dei caratteri ben diversi nei due paesi. In questo possente moto dello spirito, dobbiamo ora brevemente gettare uno sguardo complessivo, per coglierne l'essenza, rispetto al problema estetico e al gusto, che ne derivò in Italia.

Emanuele Kant è indubbiamente il punto di partenza filosofico di questo avanzamento; ma per quello che riguarda l'arte, più che la sua teoria estetica, che non ha molta importanza, ebbe influenza grande la sua conclusione speculativa. Infatti l'opera estetica del **Kant,** per quello che riguarda lo spirito artistico puro, si riattacca all'intellettualismo del Baumgarten, poichè egli non riesce mai a straniare l'immagine dal concetto, e in lui è sempre evidente l'idea della cooperazione di parecchie facoltà. In fondo la sua idea dell'arte si riduce alla definizione che egli dà del genio, che risulterebbe da un connubio di immaginazione e di intelletto consistente « nella felice disposizione, che nessuna scienza può insegnare e nessuna diligenza apprendere, di trovare idee per un dato concetto, e, d'altra parte, di cogliere l'espressione per cui la commozione soggettiva così effettuata, come accompagnamento di un concetto, possa venire comunicata ad altri ». E anche quando egli sembra afferrare la prima origine dell'arte nell' « intuizione pura », da cui deduce la necessità di una « Estetica trascendentale », col ridurre la forma dell'intuizione alle due categorie dello spazio e del tempo, esce poi dalla via maestra per scivolare giù per un viottolo sensitivo. Ma fu la conclusione metafisica del Kant il vero stimolo alle posteriori idee estetiche così germaniche così, in parte, anche italiche. Egli disse: « la verità non deriva nè da idee innate nè dalla esperienza: viene a noi, perchè siamo noi che la creiamo. Quindi gli oggetti delle nostre percezioni non sono le cose in se stesse, ma sono precisamente i nostri pensieri. L'apparente uni-

verso della nostra esperienza obbedisce alla legge della vita interiore, di cui esso è un pensiero; esso è soltanto il poema creato dalla nostra vita interiore: vedete dunque: l'uomo non conosce che se stesso e la vita che egli stesso si crea. Nell'*Idea* sta la sola potenza, è essa che crea la sua vita metafisica e morale ». Da questa premessa derivò l'*Idealismo* e il *Romanticismo* tedesco. Di qui l'*Io* di **Fichte**, considerato come il punto sintetico, che illumina e fonde in sè tutto quanto l'esistente; di qui il *Non-io* di **Schelling** che consiste nell'unità panteistica degli esseri, che ascendono alla perfezione percorrendo una scala progressiva di valori, al sommo dei quali è l'arte, concepita come l'atto creativo mistico dello spirito: « L'arte è l'unico, vero ed eterno organo della filosofia e, nello stesso tempo, il testimonio vivente della sua verità, rappresentandoci essa in forme perennemente rinnovellate ciò di cui la filosofia non può darci una rappresentazione concreta; vale a dire il processo incosciente dell'azione e della produzione e l'originaria sua identità colla coscienza ». Di qui discesero tutte le più svariate e paradossali teorie « romantiche ». Ecco infatti la poesia venir considerata « infinita nell'ideale, indeterminata nella forma », e l'arte esser chiamata: « il bello indeterminato o l'infinito bello »; ecco venir posta l'espressione artistica nel divenire, e quindi venir considerata come irrealizzabile, si disse essere « un divino gioco ». Dice **Federico Schlegel**: « il poeta dispone liberamente di tutti gli elementi che gli fornisce il Cosmo, li combina o li separa, li associa o li disassocia, secondo l'imprevidibile capriccio della sua fantasia creatrice ». Da ciò la suprema teoria dell'*Ironico* del **Solger**, del **Tieck**, del **Novalis**. « L'Io che crea l'universo, può anche annullarlo. L'universo è una vana parvenza, della quale la sola vera realtà — l'*Io* — può sorridere; tenendosi, come artista, con

divina genialità, fuori e sopra delle sue creazioni, che egli non prende sul serio ». Di qui finalmente l'« Idealismo magico » del **Novalis**, ultima conseguenza della creazione individuale. Tosto che l'Io genera le cose, egli può foggiarsi a suo piacere il mondo che vuole: la poesia, che è l'atto più perfetto della mente, ha la potenza di creare il suo mondo reale con un *fiat* della sua volontà. Così il mondo divien sogno, e il sogno diviene mondo. « Per creare, e per vivere creando una vita più intensa, noi diamo una forma alle nostre visioni, ottenendo noi stessi quell'esistenza, che noi inventiamo ». Accanto a questa teoria mistica del *Romanticismo* tedesco, intanto correva un'infinità di altri autori minori o minimi, che andavano affannosamente alla ricerca della essenza del Bello. Di tutta questa schiera niente vi è che offra per noi uno speciale interesse, chè alcuni barlumi di verità sono offuscati da una lotta affannosa tra il contenuto e la forma, per cui il **Danzel,** che fu uno dei più intelligenti esteti e che si ribellò contro la pretesa di ritrovare il « pensiero » nelle opere d'arte, scriveva: « Pensiero artistico! Malaugurata frase che ha condannato un'intera epoca al lavoro di Sisifo di ridurre l'arte al pensamento dell'intelletto e della ragione! ». Vanno però distinti da questa turba l'Hegel e lo Schleiermacher. **Giorgio Hegel** definisce il Bello « l'apparire sensibile dell'Idea » e quindi considera come scopo unico dell'arte quello di presentare la verità in forma sensibile. Quindi il contenuto dell'arte è l'Idea; la configurazione sensibile e immaginativa, la forma di essa, sono due elementi che si fondono a formare una totalità. Ma la materia dell'arte non è soltanto costituita dai prodotti della fantasia; essa implica una ricerca dell'intima verità e razionalità del reale. In ciò l'arte si sposa colla verità, chè nell'artista alla commozione deve subentrare la riflessione: « in ogni grande opera

d'arte si osserva che la materia è stata pensata e ripensata per tutti i versi. Dalla leggerezza della fantasia non esce nessuna prospera opera d'arte ». Per questo connubio, l'Hegel aggrega l'Arte alla sfera dello Spirito assoluto, insieme colla Religione e colla Filosofia. Tristi compagne! Chè egli, logicamente deducendo, conclude che, essendo la più debole e povera delle tre, è destinata ad essere assorbita in fine dalla filosofia. Così, come Platone, egli giunge finalmente alla negazione dell'arte. Più importante è l'*Estetica* di **Federico Schleiermacher:** Riportata l'origine dell'arte nella coscienza immediata, egli giunge ad affermare la distinzione assoluta tra fantasia e logica, considera il fatto estetico come prodotto soggettivo, toglie finalmente ogni valore alla graduazione dei prodotti artistici, e quest'ultima è forse la più precisa e nuova delle sue affermazioni. Si senta infatti come parla chiaro: « Il più grande e complicato quadro e il più piccolo arabesco, la più grande e la più piccola poesia, sono interamente pari; l'opera propriamente artistica dipende dal grado di perfezione con cui l'esterno risponde all'interno ».

In questo frattempo che avveniva in Italia? Svolgendo l'ideale classico, affermato in Roma dal Mengs e dal Winckelmann, come vedemmo, gli italiani alla fine del Settecento e durante tutto il periodo napoleonico furono dominati dal *Gusto* e dall'*Idea estetica* del *Classicismo*. Le pitture divennero piatte riproduzioni di scene greche o romane, di frigide divinità o di scene campestri stilizzate; gli edifici furono informati rigidamente ai cinque « ordini » classici, la poesia venne rimpinzata di nomi mitologici, fastidiosa e pedante compagnia!, lo stile « Impero » dominò il mondo dell'arte, così come la spada napoleonica i regni politici. Ne risultò un complesso omogeneo, ma accademico, monotono e troppo lineare; arte composta e

austera, senza dubbio, ma povera di vita. Però, ad onta di tale freddo manierismo, nella linea e nella serenità classica placarono il loro genio fervente così il Canova e l'Appiani come il Rossini ed il Foscolo. E naturalmente una folla di teorici inneggiò alla nuova Rinascita e fissò nuove regole, nuove sezioni auree, e rimise in circolazione quelle vecchie. Fra questi sono degni di ricordo il **Temanza**, il **Diedo** e sopratutto **Francesco Milizia.** Anche **Melchiorre Delfico** rinverniciò gli antichi « caratteri » artistici dell'ordine, della proporzione, ecc., ma però ebbe un lampo di genio quando scrisse: « Se mai si potesse dimostrare che l'espressione entra sempre a far parte della bellezza, sarebbe una giusta conseguenza il riguardarla come la sua vera caratteristica ». E dentro di questa schiera classicheggiante poniamo di buon grado anche il **Monti**, così come poeta letterario che come esaltatore del classicismo; ma non il **Foscolo** nè il **Leopardi**, sebbene di solito si chiamino « classici » e si sogliano contrapporre ai romantici. Vero è che, se essi furono sempre reverenti alla grandezza degli antichi, e se anzi talora alla maniera dominante informarono alcune loro composizioni, pure, sia nella loro espressione poetica sia anche nelle loro affermazioni teoriche, furono ben diversi dai teorizzatori neoclassici! Lasciando anche da banda Ugo Foscolo, che espone sempre dei pensieri frammentari, ma che si riattaccava spiritualmente a quel misticismo artistico, che, nello stesso tempo o poco di poi, i Romantici tedeschi esaltavano; il Leopardi, nelle *Osservazioni sulla poesia romantica*, chiaramente pone nella sola « immaginativa », sgombra da ogni preconcetto e legame intellettivo, scientifico e pratico, la vera essenza della poesia.

Un nuovo movimento importò il *Romanticismo* italiano, il quale passa per tre periodi: di prepara-

zione, di dichiarazione, di maturità. Nel periodo di preparazione dominano idee di ogni sorta, tolte da tedeschi, da svizzeri, da francesi e messe insieme senza un nesso logico serrato; per cui da una parte l'arte, o, per meglio dire, la poesia viene considerata come una espressione diretta e immediata del sentimento; dall'altra, come un'ancella del Vero e del Buono. Scrive il **Berchet** nella *Lettera semiseria di Grisostomo:* « Tutti gli uomini, da Adamo giù fino al calzolaio, hanno nel fondo dell'anima una tendenza alla poesia. Questa tendenza, che in pochissimi è attiva, negli altri non è che passiva. Il poeta sbalza fuori dalle mani della natura in ogni tempo e luogo. Ma per quanto esimio egli sia, non arriverà mai a scuotere potentemente l'animo dei lettori suoi, se questi non sono ricchi anch'essi della tendenza poetica passiva ». Ma poco dopo: « La poesia è diretta a migliorare i costumi degli uomini ecc. » Così **Ermes Visconti,** che scrisse così acutamente sul valore essenziale della poesia, finiva poi col concludere che lo scopo estetico è da subordinare « allo scopo eminente di tutti gli studi, il perfezionamento dell'umanità, il bene pubblico e il bene privato ». Così ricadevano nella teoria pedagogica il **Maroncelli** col suo « Cormentalismo », **Lodovico di Breme** col « profitto della morale e del patriottismo », come più tardi il **Tommaseo** (« Il bello è unione di molti veri in un concetto ») e **Giuseppe Mazzini** stesso, che concepì sempre l'arte come un mezzo di divulgazione efficace delle idee politiche e sociali, per mezzo della commozione.

Nel secondo periodo romantico, che abbiamo chiamato « di dichiarazione » le arruffate idee estetiche dei primi romantici prendono corpo e si innucleano nella divinità. I tre autori massimi di questa tendenza sono A. Manzoni, A. Rosmini, V. Gioberti. Nel **Manzoni** l'arte non è invenzione, nel senso di creazione, (chè

l'unico creatore è Dio) ma è un mezzo di illustrazione, di suggestiva rappresentazione in atto di vicende storiche o reali, quali vennero ordinate nel mondo dalla Provvidenza divina. L'arte quindi, per il Manzoni, si riduce ad essere una semplice illuminatrice dell'idea religiosa. Il **Rosmini** non è molto lontano da questa teoria dell'amico suo, chè nel suo sistema egli ascrive il Bello nel sensibile, parte del bello in universale, a quella categoria di scienze deontologiche, che « trattano della perfezione dell'ente e del modo di acquistare o produrre questa perfezione o di perderla ». Ad ogni modo nell'*Idillio* egli dichiara che lo scopo dell'arte non è l'imitazione della natura, nè la diretta intuizione degli archetipi, ma la riduzione delle cose naturali ai loro archetipi, che si graduano in tre ideali: naturale, intellettuale e morale. Dall'influsso dei Romantici tedeschi, e specialmente dello Schelling, **Vincenzo Gioberti** derivò poi una sua teoria mistico-ideale, per cui il Bello sarebbe la piena corrispondenza tra la realtà sensibile coll'Idea che l'informa, e il Brutto avrebbe fatto la sua comparsa nel mondo soltanto per effetto del peccato originale, che generò l'imperfezione. Ad ogni modo le definizioni che il Gioberti dà, sono simili a quelle dei Romantici tedeschi: « Il bello è l'unione individua di un tipo intellegibile con un elemento fantastico, fatta per opera dell'immaginazione ». E ancora: « L'ente crea l'esistente, tradotta in linguaggio estetico, ci dà la formola seguente: l'Ente per mezzo del sublime dinamico [« il sublime è l'intelligibile assoluto di tempo, di spazio e di forza infinita rappresentato innanzi alla virtù fantastica »] crea il bello, e per mezzo del matematico lo contiene; la qual ci mostra là connessione ontologica e psicologica dell'Estetica nella Scienza prima ». Lo sforzo di elevazione e di rinnovamento dei valori estetici, è evidente in tutti e tre questi

autori romantici, ma essi avevano pur sempre il preconcetto intellettuale che frustrava le loro conclusioni, le quali dovevano sboccare, per le premesse dei loro sistemi, nella Divinità. Però la loro importanza, sopra tutto, fu quella di aver interamente ripudiato i metodi classici di giudizio, compresa la rettorica e la poetica, e di avere così sgombrata la strada alle nuove teoriche.

E la nuova teorica infatti giunse con **Francesco De Sanctis,** che rappresenta l'ultima fase del pensiero romantico, considerato come reazione ai metodi antichi e impostamento di nuove idee, basate sui valori dello spirito. Il De Sanctis veramente non riuscì mai a stabilire con finezza scientifica la sua teoria; uomo « che tirava al concreto », egli sciolse le sue idee nella pratica; perciò il suo più bel trattato di Estetica è la *Storia della letteratura italiana.* Però, dal complesso della sua opera, e dai vari capisaldi ch'egli pone qua e là a sostegno dei suoi giudizi estetici, sebbene talora vi si possano sorprendere delle discordanze, delle oscurità e delle incertezze, si può ricavare un'Estetica abbastanza precisa. Mentre infatti egli dapprima propendeva verso la teoria hegeliana, nella sua parte migliore, e indulgeva a un intellettualismo giobertiano, poi che si maturò il suo ingegno, sentì subito il bisogno di distaccarsi dai predecessori e di proseguire da sè per la strada ch'essi avevano sgombrato dalle vecchie macerie. Tosto egli critica l'unione dell'arte con qualunque ragione concettuale: « Secondo questa scuola (Hegel, Gioberti) il reale, il vivente è arte in quanto oltrepassi la sua forma e riveli il suo concetto, la pura idea. Il bello è manifestazione dell'idea. L'arte è l'ideale, una certa idea. Il corpo si assottiglia e diviene, innanzi alla contemplazione dell'artista, ombra dell'animo, il bel velo ». Per lui invece l'arte è del tutto autonoma dal concetto, è

Forma solamente e unicamente « forma ». « Il concetto non esiste in arte: il poeta opera inconsciamente, e non vede il concetto, ma la forma nella quale è involto e quasi perduto. Se il filosofo, per via di astrazione, può cavarlo di là e contemplarlo nella sua purezza, questo processo è proprio il contrario di quello che fanno l'arte, la natura, la storia ». Se nel vestibolo dell'arte, dic'egli, volete una statua, metteteci la *Forma.* Prima di essa vi è il Caos, come prima dell'ordinamento della materia; ma l'arte non è nè caos, nè rudere geologico, essa è vita: « il mondo estetico non è parvenza, ma è sostanza, anzi è esso la sostanza, il vivente: i suoi criteri, la sua ragion d'essere non è altro che in questo motto: io vivo ». Ma dove il De Sanctis manca di precisione e di chiarezza è nello stabilire i rapporti tra la forma e il contenuto. Egli oscilla infatti tra l'identità e la diversità dei due termini a seconda ch'egli considera il contenuto come contenuto di un'immagine o come contenuto di un concetto, per cui la teoria intellettuale, da lui debellata, talora viene ad insinuarsi subdolamente per prendere la sua rivincita, ragione per cui egli dice: « Il contenuto è sottoposto a tutte le vicende della storia: nasce e muore; la forma è immortale ». Al concetto di liricità pura il De Sanctis non potè giungere perfettamente, appunto perchè il peso del « contenuto » lo faceva talvolta attuffare. Ad ogni modo il De Sanctis ebbe due grandi virtù, la prima di iniziare la nuova concezione dell'arte come pura e semplice forma espressiva, la seconda di dare « un pensiero vivo, che si rivolge a uomini vivi, disposti a elaborarlo e continuarlo », come dice egregiamente il Croce, che fu, come vedremo, il suo legittimo continuatore.

Come la teoria romantica ebbe tre forme di svolgimento, così tre ne ebbe naturalmente anche il *gusto*

in Italia. Durante la prima infatti prevale nelle belle arti, la rappresentazione del cosidetto ‘ mondo medievale ’ che si esplica o in forme orride e truci, oppure in un dolciastro sentimentalismo, innestato dentro di un paggio, di un cavaliere, di una dama dell’Evo Medio. È l’epoca in cui risorge l’amore per lo stile gotico e il romanico, che viene confuso col gotico, in cui l’Hayez espone il *Bacio*, capolavoro di « commozione sentimentale », e Pietro Tenerani l’*Angelo del Giudizio*. Durante la seconda l’arte viene a chiarificarsi e ad assumere un suo carattere preciso e compatto. È l’età del Manzoni, che nelle *Liriche* e nei *Promessi Sposi* crea una nuova forma di euritmia e di ordine artistico, basata sulla naturale ed euritmica espressione del pensiero. Allora anche l’Hayez lascia le leziose sue figurazioni sentimentali, e traccia poderosi ritratti; allora l’arte del Bartolini e del Duprè crea nuove anime plastiche, mentre le melodie di Giuseppe Verdi riempiono il mondo di stupore. Si badi però che, sotto tutte queste espressioni artistiche si cela sempre qualche ragione concettuale; poichè la preoccupazione del contenuto era sempre presente a uomini che erano contemporanei e coadiutori di quelli che preparavano e attuavano la libertà politica della Penisola. Perciò i tipi politici e militari di questa generazione sono il Mazzini e Garibaldi.

Ma, costituitosi il nuovo e glorioso Regno d’Italia, l’idea dell’arte pura riprese anche i letterati, i pittori, gli scultori. Accanto al De Sanctis, proclamante il valore della forma, si allineano nuove anime inquiete, che nella forma appunto cercano unicamente la liberazione del loro spirito, per cui ne risultò una strana miscela di sentimentalismo e di verità, pur anche di classicismo, la quale fu simile ad un fiume che si sia aperto un altro sbocco, donde prorompe sporco di fango e di sabbia. È la poesia dell’Aleardi e del

Prati, com'è la pittura di Domenico Morelli e di Tranquillo Cremona, che si prolunga fino al misticismo romantico del Segantini.

Dopo questo glorioso periodo, anche in Italia venne a prender dominio il *positivismo*, che dalla Francia, dall'Inghilterra, dalla Germania derivava suo nutrimento. È inutile che noi qui passiamo in rassegna le teorie estetiche dei positivisti stranieri e italiani, perchè non portano alcun contributo positivo al problema che ci interessa, perchè esse riguardano sopra tutto la scienza, oppure quella che si chiamò allora la « psicofisica ». Infatti lo **Spencer**, ad esempio, afferma che i sentimenti estetici provengono dalla scarica dell'energia esuberante nell'organismo; e perciò ne distingue vari gradi a seconda della varia complessità della sensazione. E l'**Allen** definisce il valore estetico: « concomitante soggettivo della somma normale dell'attività, non direttamente connessa con le funzioni vitali, negli organi terminali periferici del sistema nervoso cerebro-spinale ». E il nostro **Lombroso** identifica la genialità artistica colla malattia, colla degenerazione, colla follia. È noto che da noi questa teoria del positivismo ebbe come più grande rappresentante l'**Ardigò**, che vide anche nell'arte un prodotto sensuale, oppure una semplice espressione del piacere. Fuori d'Italia essa generò la critica di **Ippolito Taine**, foggiata sul metodo delle scienze naturali, gli ' Esperimenti estetici ' del **Fechner**, la ' Simpatia sociale ' dell'arte del **Guyau** e molti altri principî e corollari naturalistici, che importarono nell'arte la formula del « verismo » o « realismo » ecc.; e che, come produssero in Francia il Flaubert e lo Zola, da noi diedero tutta la falange dei « veristi », capitanati da Olindo Guerrini, i quali per oltre un decennio afflissero l'Italia con ogni sorta di volgarità e di storture sia nella poesia, che nelle arti; onde quadretti di genere, fotografie

colorate e vedute policrome vennero spacciate per pitture, e riproduzioni « precise del vero » per statue. Però da questo indirizzo positivo due frutti si maturarono in Italia: la poesia di **G. Carducci** e la « **Critica storica** », o meglio, « filologica ». La prima seppe sbalzar fuori dagli impacci storici fino ad assurgere talora a una così grande espressione lirica, che non fu più mai raggiunta dopo in Italia. La seconda, sebbene attribuisse troppa importanza al documento e al particolare e troppo poca al valore estetico delle opere d'arte, pure apportò innegabili vantaggi allo studio serio ed esatto della nostra letteratura.

E queste teorie positive, mescolandosi poi, da una parte, col Superuomo di Nietzsche, diedero l'Edonismo di **Gabriele D'Annunzio**, per cui l'Italia fu invasa da una turba di decadenti, di sensuali, di raffinati, ai quali mancava semplicemente l'arte dell'autore del *Piacere;* e, dall'altra, mescolandosi con le rinnovate concezioni cristiane e con le umanitarie idee del socialismo iniziale, diedero la poesia di **G. Pascoli,** che si trascinò pur dietro una moltitudine di apostoli, vanamente imitanti il maestro. E questo mescolamento di valori vari, informò pur anche le altre arti, le quali, anzi che avere dinanzi una loro via retta ben delineata, andarono a giravolte, imitando e prendendo ora dai tedeschi, ora dai francesi, ora dagli spagnuoli, perfino dai russi e norvegesi, frammenti espressivi che poi cucirono insieme formando un *Eccletismo*, che è un evidente segnale di impotenza artistica.

Contro questo esaurimento appunto in cui venne a cadere l'Italia verso la fine del secolo scorso insorsero dapprima vari cenacoli artistici, con manifestazioni più o meno rumorose, poi l'opera di **Benedetto Croce** e di **Giovanni Gentile.** Qualunque sia il giudizio che altri possa dare sull'opera di questi grandi

lavoratori, certo è però che nessuno potrà negare ad essi il merito di aver fatto assurgere il pensiero italiano ad un'altezza alla quale l'Italia non era avvezza, e di aver aperto alle nuove generazioni una strada ideale, fatta di lavoro, di sacrificio, di pensiero, e portante al progresso, alla gloria, alla grandezza, per mezzo di una assidua creazione dello spirito. Dei due filosofi che capitanarono questo movimento, il **Croce** fu quello che prescelse come suo campo l'*Estetica*. Ed è a lui che si riattacca il sistema estetico, del quale abbiamo dato un breve riassunto nel principio del nostro lavoro. Partendo dalla concezione dell'arte, affermata dal Vico, e quindi dal suo concetto di « fantasia » come produttrice di immagini, frutto di una sintesi dell'impressione coll'espressione, e quindi come attività diversa e contraria del raziocinio, e passando attraverso la « forma » già applicata dal De Sanctis, egli elaborò la teoria dell'*Intuizione pura*, già da noi prospettata, alla quale ridusse tutta l'essenza dell'arte; e quella di *Critica*, come riproduzione dell'opera artistica per opera della fantasia che la riceve. Inoltre, dopo di avere abbattuto tutte le altre teoriche da noi già passate in rassegna, egli giunse alla identificazione del linguaggio coll'arte. Ora questa parte della scoperta del Croce è ormai quasi concordemente accettata come la più vicina al vero; ma però v'erano dentro, specialmente nella prima *Estetica* crociana, due punti non ben chiari: il primo riguardava il come l'intuizione diviene arte, l'altro il modo con cui si possa fare una storia delle arti. Il primo punto fu rielaborato e dichiarato dal Croce stesso, che pose prima la *liricità* e poi, più compiutamente, la *passione contemplativa* come passaggi dalla intuizione pura all'espressione artistica. « Contemplazione appassionata e commossa, padroneggiata e placata nell'opera artistica: ecco l'ultima formula della dottrina del Croce ». Così riassume

l'ultimo pensiero del filosofo napoletano **Riccardo Dusi,** che in una *Introduzione alla storia dell'arte letteraria* cercò recentemente nel *Giornale storico della lett. ital.* di criticare con molto acume l'altra conclusione cui giunse il Croce circa « il modo con cui si possa fare una storia dell'arte », storia che egli aveva dichiarato impossibile. Il Dusi propone un suo nuovo superamento del pensiero crociano, ponendo nell'*Esaltazione* e nel *Nucleo vitale* dell'artista l'essenza specifica di un'opera d'arte rispetto alle altre e la differenza che innalza la letteratura artistica sulla letteratura espressiva. Noi abbiamo già fatto uso e di queste parole e di questo concetto nella breve trattazione intorno all'*Estetica:* basta quanto abbiamo già detto.

Di contradditori e incensatori il Croce ebbe una legione; dei primi il più importante è, senza dubbio, lo stesso **Giovanni Gentile,** che, pur consentendo sul processo intuitivo affermato dal Croce, dissente da lui in quanto non ammette possibile una divisione assoluta fra le due attività dello spirito: la fantasia e la logica. Se lo spirito è *uno,* egli dice, ogni sua facoltà, mentre matura i suoi prodotti, non può essere mai del tutto estranea ai prodotti delle altre; quindi, se è vero che lo spirito è unità, l'arte deve avere rapporti costanti con tutte le sue forme di vita. A questa grave obiezione dell'amico suo, il Croce risponde con una fine disamina, che riportiamo nella sua parte sostanziale, perchè anche è l'ultima parola dell'*Estetica* che sia stata detta per ora: « La questione non s'aggira sull'asserita o negata unità dello spirito, ma piuttosto su ciò: se l'unità spirituale, che è fuori contestazione, sia da intendere, come l'intendo io, in modo mediato, o in modo immediato: se al pensiero di quella unità si pervenga, come penso io, per unificazione, o per confusione: se l'unità spirituale debba

essere, come pare a me, qualcosa di drammatico, di vivo, o di statico e di morto. C'è unità tra filosofia e politica? E così pure tra poesia e critica ed azione, e moralità? Sì, ma a questo modo: in quanto l'una e l'altra sono momenti necessari della vita spirituale, che media e risolve in sè tutte le sue forme ».

Quest'ultima *Postilla* del Croce, che è un fulgido esempio del continuo travaglio dello spirito, dell'assiduo lavorio di perfezionamento e di superamento, onde sì il Croce che il Gentile cercano di salire sempre più in alto verso la vetta della verità, insegni ai giovani come solo nello sforzo del pensiero e della volontà possa consistere ogni sapienza e grandezza.

CAPITOLO TERZO

Esempi di commenti estetici.

Perchè meglio appaia come si possa e si debba giungere al commento estetico di un'opera d'arte, daremo ora qualche esempio, scelto fra le espressioni poetiche dei vari secoli della nostra letteratura. Naturalmente tale commento nei particolari è frutto del gusto e della contemplazione dell'autore di queste note; ma però il confronto ch'egli ha istituito, secondo le nostre indicazioni sulla critica, è corrispondente alle proposizioni teoriche, da noi più sopra esposte.

La canzone di Dante

“ *Tre donne intorno al cor mi son venute* ”.

Lungi è Dante dalla sua casa, dai dolci amici, dalla gran villa specchiantesi lungo il chiaro fiume. Esiliato! E sempre ormai, lungi dal dolcissimo seno della patria, dovrà andare, ramingo e quasi mendico, a mostrare la piaga della fortuna, e a provare quanto

sa di sale lo pane altrui, egli, il cavaliere fiorentino, il poeta, il priore; l'uomo sdegnoso e superbo!

Perche? Ha forse peccato? Cogli occhi fissi Dante interroga sè stesso, scruta nella coscienza degli altri e guarda giù alla vita degli amici e dei nemici: si dispiega dinanzi alla sua vista tutto ciò che è nel mondo. La folla fluttuante sfila, minacciosa e micidiale, ed egli vede finalmente, vede che gli uomini ingiusti son tutti collegati contro pochi giusti e che quelli si accaniscono contro di questi, li fustigano, li lacerano senza tregua e li discacciano alla fine gettandoli fuori della patria, gridando loro cogli occhi rossi dall'odio: « Non più ritornerete alla vostra casa! Se mai l'amore vi porterà, ancor vivi, fra di noi, noi faremo di voi cenere ». Come a Marco Lombardo, così ora il poeta rivolge a sè stesso la domanda angosciosa: — Perchè? —

La triste visione vaneggia tumultuosa e feroce, quando sul campo della fantasia prendono forma e si delineano tre figure di donna. Son belle, e l'aspetto è regale, ma come sbigottite e dolenti, come stanche e discinte! Ignude e discacciate son desse, ma dalle nobili sembianze traspare la loro origine gentile.

> Tre donne intorno al cor mi son venute,
> e seggonsi di fore;
> chè dentro siede Amore,
> lo quale è in segnoria de la mia vita,
> Tanto son belle e di tanta vertute,
> che 'l possente segnore,
> dico quel ch'è nel core,
> a pena del parlar di lor s'aita.
> Ciascuna par dolente e sbigottita,
> come persona discacciata e stanca,
> cui tutta gente manca
> e cui vertute nè beltà non vale.

Il poeta maravigliato, le osserva, e Amore che tiene pur la rocca del suo cuore, « a pena di parlar di lor

s'aita »: « Esse furono già dilette, ora sono in ira e in odio a ciascuno, sì che son dovute fuggire dal mondo inimico e rifugiarsi nella casa di un uomo giusto:

« Venute son come a casa d'amico;
« chè sanno ben che dentro è quel ch'io dico ».

La prima parla, e si posa sulla mano, reclinata come rosa succisa, bagnando il nudo braccio di lagrime; l'altra è scalza e discinta, la faccia stretta fra le mani e piange:

Dolesi l'una con parole molto,
e 'n su la man si posa
come succisa rosa:
il nudo braccio, di dolor colonna,
sente l'oraggio che cade dal volto;
l'altra man tiene ascosa
la faccia lagrimosa:
discinta e scalza, e sol di sè par donna.

Dinanzi a sì miserevole vista, Amore « di lei e del dolor fece dimanda ». « O tu che sei retaggio di pochi, — essa risponde — sappi ch'io son la *Giustizia*, son sorella di tua madre e povera e misera, come tu vedi. E questa, che m'è da lato e che s'asciuga con la treccia bionda, è mia figlia: da me nacque là, nella terra inseminata dove sorge il Nilo, 'sovra la vergin onda'. E questo mio bel portato generò, a sua volta, 'mirando sé nella chiara fontana' quest'altra, che è più lungi da me ».

Di regale natura erano davvero quelle donne, e Amore, per la loro triste disavventura sente che gli s'inumidiscono gli occhi, quegli occhi che follemente prima non avevano riconosciuto, pur sotto i miseri panni, gli augusti parenti; e, dritto ed eretto, ad onta della loro immeritata miseria, prende due dardi e fieramente dice alle donne: « Guardate: ecco queste erano le armi necessarie, perchè Giustizia e Diritto

avessero la loro sanzione; ma ora sono arrugginite, perchè gli uomini non vollero porle in uso. È perciò che, come voi, anche le altre virtù, Larghezza e Temperanza, che nacquero dal nostro sangue, sono tutte bandite e scacciate, sì che anch'esse vanno in giro mendicando. Ma di ciò non noi dobbiamo aver angoscia e scoramento, ma gli uomini, che son rimasti privi della loro forza spirituale e sociale. Essi hanno bisogno di tali virtù, non noi, chè essi sono mortali e caduchi, noi immortali e divini. Gli uomini, piccoli esseri del mondo, spariranno inghiottiti dal vortice del tempo insieme col loro odio e colla loro ingiustizia, ma noi, anche se ora siamo grami e discacciati, non morremo: noi fummo e saremo sempre nel passato e nel futuro, sopravvivendo a questi piccoli uomini e al breve fragore della loro guerra. Verrà finalmente un giorno in cui qualche magnanimo prenderà con mano forte questi due dardi, e coll'uso, li farà ritornare ancora lucenti ».

Il poeta a queste parole, sente la sua anima sollevarsi, dalle basse e grame vicende della vita pratica, all'altezza delle idee eterne ed immortali, e dal confronto ne scaturisce lo sdegnoso ripudio del reale, e l'affermazione della potenza ed innocenza del suo spirito, bastante a se stesso e incurante delle vili cose del mondo:

E io, che ascolto nel parlar divino
consolarsi e dolersi
così alti dispersi,
l'essilio che m'è dato, onor mi tegno:
chè, se giudizio o forza di destino
vuol pur che il mondo versi
i bianchi fiori in persi,
cader co' buoni è pur di lode degno.

Versi meravigliosi, nei quali la immediata e limpida espressione lirica si associa colla fiera afferma-

zione di uno spirito alto e sdegnoso. « Sì, poi che i giusti sono banditi e i tristi trionfano, meglio è l'essere esiliati e scacciati, meglio è avere la misera, ma onesta compagnia dei buoni, che la malvagia e scempia compagnia degl'infami ». « Del resto che è l'esilio per gli uomini giusti? È meno doloroso che il distacco dalla donna amata! Infatti, se non fosse ch'io son lontano dalla donna che amo disperatamente, la pena del bando mi sarebbe lieve e io avrei il cuore leggero. Invece purtroppo son tutto consunto e vicino alla morte in causa di questo amore, che è il tormento della mia vita, che mi consuma e mi spolpa, che mi sospinge fieramente alla morte. E morrò adunque; ma morrò sereno e intemerato, perchè tutta la mia vita civile venne guidata dalla Giustizia e perchè le colpe che posso aver commesse verso la donna, che mi fa morire d'amore, col pentimento, che già da tempo ne ho fatto, si sono spente e dileguate ».

Questo pensiero è lo stesso che informa il congedo della canzone casentinese. Si riferirà anche alla stessa donna questo amore, che gli ha consumato l'ossa e la polpa? Certo il concetto è eguale in tutti e due i componimenti, e anche qui il confronto tra il sentimento d'amore per una donna e quello per la patria diletta, appare più tosto ispirato da un atto dispettoso e torto, che da una verace persuasione del suo spirito. Dante ancora una volta dimostra di disdegnare ciò che invece era il sospiro della sua vita. Infatti, come ai vitupèri contro la « triste valle » e alle invettive contro Firenze si contrappongono le piangenti parole del *Convivio* e il doloroso sospiro della *Commedia:* « Se mai continga »; così in questa canzone il poeta, dopo tanta ira e disdegno, sente più tardi il bisogno di aggiungere al primo congedo freddo e involuto, accennante a reconditi sensi, un altro commiato, nel quale

invece il vero pensiero e l'assillante passione dell'esule trabocca e si sfoga:

> Canzone, uccella con le bianche penne;
> canzone, caccia con li neri veltri,
> che fuggir mi convenne,
> ma far mi poterian di pace dono;
> però nol fan chè non san quel che sono:
> camera di perdon savio uom non serra,
> chè 'l perdonare è bel vincer di guerra!

Pace! Pace! È il grido ultimo e vero dell'esule stanco ed anelo. E la visione della patria sua, stretta in un concorde nodo di amore e di reciproco perdono, riscalda il cuore di colui che il « bello ovile » aveva pur sempre dinanzi allo spirito.

Questa poesia è tutta tramata di fili allegorici, ma essi non appaiono qui come qualche cosa di concettuale e di logico, ma assumono, in quella vece, la veste dell'immagine luminosa, riscaldata dal sentimento. Che importa se Dante stesso forse voleva in quelle tre donne raffigurare la Giustizia, il Diritto Naturale e il Diritto Umano? Qui esse non appaiono come astrazioni, ma come donne reali, vedute limpidamente dalla fantasia, che, pensose e accorate, o reclinano la testa « come succisa rosa », o rigano il nudo braccio di lacrime. Il concetto sparisce disciolto per entro dell'immagine, nè più è possibile rintracciarlo nella sua logica essenza; tanto è vero che varie interpretazioni vennero date di esso, le quali, artisticamente parlando, non hanno importanza alcuna, chè la parte concettuale qui è sparita per lasciare il posto a una pura intuizione artistica.

Il rimanente della canzone è pure ispirato da ragioni pratiche e politiche; ma esso non si presenta come una sfuriata di parte, nè come uno sfogo diretto di livore fazioso; no: qui il sentimento di odio o di sdegno si è depurato e purificato nel momento stesso

in cui la passione reale si trasformava in passione esaltativa lirica. Per opera di questa, il poeta, dalle cose contingenti, è salito alle regioni ideali dell'arte pura, sì che lo spirito, liberatosi dalle cose terrene e volgari, è assurto al massimo grado della liricità, affermando soltanto se stesso, la sua potenza, il suo disdegno per il mondo. Perciò anche Firenze, il ritorno agognato, le piccole anime di mercanti che l'hanno scacciato, che divengono mai dinanzi all'altezza cui è giunto il suo spirito?

Come chi è salito sull'alta vetta di un monte, sorride guardando la pianura sottostante, e si sente padrone del mondo che domina, così Dante, asceso alle vette massime della lirica esaltazione, disdegnosamente fa atto di ripudio del mondo e delle grame sue vite.

Il Sonetto di Fr. Petrarca

« *Erano i capei d'oro all'aura sparsi* ».

Il poeta pensoso rivede Laura, la donna sua, dopo tanta passione e delirio. Egli alza i suoi occhi desiderosi per incontrarsi con quelli luminosi di lei, e vede:... lo sguardo, il volto, già fulgidi di bellezza, sono offuscati e avviliti. Quale cangiamento è mai avvenuto! Eppure il suo cuore batte forte ancora, eppure il sentimento d'amore è in lui ancor vivo e palpitante! Ed è questo che, ritraendosi dal presente, meno aggradevole, è per naturale mossa portato a ricreare nella mente la visione della donna, quale il poeta l'aveva vista nel « benedetto giorno », allora che l'amore l'aveva sorpreso e dominato col fascino degli occhi, del viso, dei biondi capelli. I biondi capelli!

Erano i capei d'oro a l'aura sparsi,
Che 'n mille dolci nodi gli avvolgea...

È questo l'attimo fuggente della creazione artistica. L'intuizione pura della donna è fissata nel momento in cui i capelli biondi di essa che si volge, vengono volteggiati dall'aria. L'immagine dell'amata non rivive in una positura calma e ferma, come in « Chiare, fresche e dolci acque », ma qui è nello stesso fuggevole muoversi dei capelli che si racchiude anche un nuovo commovimento d'amore e di desiderio: impressione ed espressione così si fondono insieme in quella visione fugace della massa dei biondi capelli che si snoda, e che è la prima e immediata intuizione ch'egli ha avuto.

Poi la fantasia del poeta, punta da questa figurazione magnifica, si esalta aggirandosi per il regno dell'illusione, la quale rinfocola il suo amore, tornando a ricomporgli dinanzi la donna bella e desiata. Ecco: sotto quei capelli volteggianti compaiono gli occhi ardenti, che lo guardano fiso, e poi il volto tutto si profila, e si tinge di pallore e di rossore. — Essa lo ama, chè il sentimento incoercibile della corrispondenza amorosa trapela fuor dalla bella faccia tutta pietosa. La memoria dell'antica passione ritorna e scoppia a riaffermare la ineluttabile sua origine:

Qual meraviglia se di subit'arsi?

E la fantasia si compiace di andare ancora esaltandosi nella vaga immagine creata:

Non era l'andar suo cosa mortale,
Ma d'angelica forma: e le parole
Suonavan altro che pur voce umana.
Uno spirto celeste un vivo sole
Fu quel ch'i' vidi...

Poi un arresto: l'illusione che ha creato un'immagine così alta e fulgente, si ritrova di contro alla realtà, che la sveglia dal sogno magico in cui era

immerso: si stabilisce, in un attimo, tra la realtà e l'illusione un contrasto, che tosto però si risolve; chè l'illusione riesce vincitrice. Nell'anima del poeta palpita ancora l'amore, l'amore possente, invincibile nella battaglia.

Che importa se l'arciere ripone le frecce e allenta l'arco, dopo di aver prodotta una ferita ardente e profonda?

Piaga, per allentar d'arco, non sana.

Il Sonetto di Torquato Tasso

- Alla Signora di Ferrara -

« Sposa regal, già la stagion ne viene ».

È notte: il poeta, languente nella prigione di S. Anna, guarda fuori dalle inferriate verso il mondo, la vita: è notte gelida e serena. Come bella la vita al di là di quel freddo, di quel vuoto! Egli è solo. Un lontano suono musicale giunge ai suoi orecchi, che viene dalla città festante; è carnevale.

E la fantasia del poeta, che guarda cogli occhi sbarrati la felicità lontana, effigia nella mente la vita che si svolge al di fuori nel mondo bello e giocondo. Il ballo e la veglia luminosa, vigilata dalle stelle, che, attraverso il sereno, piovono lor gelida luce, punge amaramente il cuore del poeta:

Già la stagion ne viene
Che gli accorti amatori a' balli invita,
E ch'essi, a' rai di luce alma e gradita,
Vegghian le notti gelide e serene.

Come quell' « accorti » illumina il volto gioioso degli amanti che anelano di correre alla danza, per ritrovare ivi la donna del loro cuore! E quella « notte gelida e serena » (come il verso leopardiano: « Dolce e

chiara è la notte e senza vento ») come fissa con mirabile ed incisiva concisione tutto il paesaggio, insieme col sentimento che da esso prorompe!

Dal ballo, la fantasia del poeta passa a vedere i due amanti in dolce colloquio: egli, trepido ed incerto, palesa il suo amore a lei che, casta e pur palpitante, osa udire le ardenti sue voci; sì che una dolce guerra li agita e sconvolge: lei nella gioia della certezza d'essere amata, lui nella speranza d'essere esaudito. Così fuggono veloci le ore della notte per due anime che si amano:

> Del suo fedel già le secrete pene
> Ne' casti orecchi è di raccorre ardita
> La verginella, e lui tra morte e vita
> Soave inforsa, e 'n dolce guerra il tiene.

Di là, la immaginazione lo trasporta a vedere i palazzi, le sale tutte illuminate e festanti: una folla multicolore di dame e cavalieri volteggiano, presi dalla lieve ebbrezza della danza, e godono, liberi e felici, di quella vita raffinata e gioconda. Il poeta rivede se stesso fra quella corte magnifica, bello e aitante della persona, cavaliere e cortigiano perfetto e ammirato, e ricerca fra tanta ressa d'invitati gli occhi d'una damigella, ch'egli ama e che lo ama. Egli è felice ed amato: la gloria, l'amore, la gioia di creare opere meravigliose lo fanno palpitare di orgoglio e di gaudio.

Ma il buio, il tetro carcere lo risvegliano dalla dolce illusione, che via sfuma crudele e si dilegua col canto carnascialesco lontano. Non gli rimane che la tragica realtà, la fredda pazzia che ragiona, il vuoto di un cuore tutto pieno di angoscia:

> io sol di pianto il carcer tetro
> Fo risonar.

Ahimè, un lampo fuggevole aveva illuminato la sua notte tetra: Margherita Gonzaga, la duchessa,

aveva mostrato compassione verso di lui. Ma che importava quel moto di pietà, se la prigione, la tomba dovevano pur essere il suo triste retaggio?

> **Lasso! dunque prigion, dunque feretro**
> **Chiamate voi pietà, Donna, e mercede?**

Il Sonetto di G. B. Marino.

La chioma della sua donna sventolata dall'aura.

« ***Aura, che rugiadosa e mattutina*** ».

Il Marino riprende in questo sonetto lo stesso argomento del Petrarca: « Erano i capëi d'oro all'aura sparsi ». Qui però non è la chioma che si snoda, che ferma l'attenzione e il sentimento del poeta, ma l'aura che giunge a sfiorarla. Ed egli la vede graziosamente correre ratta per le terre, passare di stelo in stelo, scuotere le perle di brina dal calice dei fiori:

> **Aura, che rugiadosa e mattutina**
> **l'alba precorri, e vai di stelo in stelo**
> **scotendo il puro e cristallino gelo**
> **in grembo a' fior de la cadente brina,**
> **Tu m'allieti e m'affidi.**

Leggiadra e delicata è questa descrizione dell'aura messaggiera del giorno, ed è come ravvolta da una tenue mollezza sensuale, che si accentua maggiormente allora che essa si avvicina alla donna amata, e pianamente le solleva il lieve e candido velo. Alzandosi, il velo scopre la chioma bionda, che arde così, come una stella brillante nel cielo:

> **peregrina,**
> **movendo un lieve e candidetto velo,**
> **qual chiara stella sfavillante in cielo,**
> **una chioma mi spiri aurea divina.**

Bello è quel « mi spiri » per indicare il moto leggiero dei capelli, agitati appena dal vento; ma però in quest'ultimi versi senti già uno sforzo, un desiderio di ' effetto '. Il poeta, che prima aveva indulto alla sua fantasia, e aveva reso con tanta grazia, sia pure un po' ricercata, il muoversi della brezza mattutina, ora si lascia prender la mano dalla voglia di far colpo.

E questa smania lo trasporta a cavar fuori dalle vivaci immagini antecedenti un contrasto che impressioni. E infatti ne ricava un arzigogolo concettuale, che non ha più nulla nè di sentimento nè di fantasia, e che è solo un prodotto di combinazioni arbitrariamente messe insieme. Egli dice che l'aura, facendogli vedere quelle trecce bionde, aveva tentato di travolgerlo nel turbine amoroso, ma che egli non s'era lasciato prendere, perchè quell'aura lì, prima di sollevare, piana e semplicetta, il bianco velo e gli aurei capelli, poteva venire... indovinate un po'? — Dal mare, dove incauto nocchiero, prestando fede alle sue lusinghe, aveva forse spiegato le vele ed era invece stato travolto dalle onde:

> Lasso! e chi sa s'or sei dal mar partita,
> ove incauto nocchier, che t'ebbe fede,
> spiegò le vele e vi lasciò la vita?

Così per il desiderio di far effetto e di compiacere ai gusti malsani del suo tempo, il Marino rovinò una figurazione fresca e graziosa con un « concetto », che, se nei contemporanei poteva destare meraviglia, a noi fa semplicemente inarcare la bocca a un sorriso.

Giacomo Leopardi

Canto notturno di un pastore errante nell'Asia.

Dal cozzo tra l'insoddisfatto desiderio dell'anima, consunta dalla sete di sapere e l'impassibile faccia del mondo, del cielo, del tempo, sgorgano i versi, che con

ala sublime si innalzano alla ricerca delle ragioni dell'essere. I concetti filosofici si risolvono in una espressione pura di poesia: il mondo della ragione, che era stato prima scrutato dagli occhi acuti del raziocinio, ora è rivisto dalla magica visione poetica. Dal fondo degli abissi, l'anima muove il suo volo e sale a spaziare i campi smisurati del firmamento, fin che giunge a percuotere colle ali forti i ferrei confini, che la mente umana separano dall'infinito.

> Che fai tu luna in ciel? Dimmi che fai
> silenziosa luna?

Il poeta si porta nel centro dell'universo; aria infinita, profondo smisurato sereno; solitudine illimitata; volgersi assiduo di stelle, di mondi, di sconfinati giri che si perdono negli abissi dello spazio. L'anima guarda dal suo centro dell'essere, e si slancia ad abbracciare l'immensità. Essa respira il senso dell'infinito, ma non lo può vedere, non lo può stringere, non lo può abbracciare. — Dove sei? — essa grida angosciata. — Ma se io non posso mai immergermi nel mare senza confini dal quale mi sento attratta da irresistibile fascino, a che vale il mio vivere? Ma allora

> ove tende
> questo vagar mio breve? —

Non ha ragione alcuna quindi la vita che dobbiamo sopportare, l'esistenza che ci pesa, il dolore, la illusione, la speranza, la disperazione che ci rodono? A che siamo, se nessun fine ci attende? Vecchierel bianco, infermo, con gravissimo fascio sulle spalle è l'uomo; il quale corre via, corre, anela, cade, risorge e più e più s'affretta per giungere poi a piombare in un

> abisso orrido, immenso,
> ov'ei precipitando il tutto oblia.

Qual ragione ha infatti il mondo così com'è stabilito? L'uomo nasce con dolore, con dolore trapassa il suo periodo fatale di esistenza, un affanno perenne lo stringe, nè mai egli può sapere nè da chi nè a che cosa egli sia stato gettato nel mondo. A che vale adunque il vivere, a che? — torna a gridare angosciosamente l'anima. — Lo sai, tu forse, o luna, solinga, eterna peregrina? Lo sai tu, che sia e qual fine abbia il vivere e il morire, il volgere del tempo, delle stagioni, dei secoli? E il cielo sconfinato e la immensa solitudine dello spazio senza limiti, cosa fanno e a quale scopo sono stati posti lassù?

Ed io che sono?

L'anima si ripone superbamente nel centro dell'universo tutto. Dinanzi al suo occhio fisso passano con ritmo costante tutte quante le stelle solcando loro orbite immense. Silenziosamente tutto lo spazio si volge sugli assi, girando senza posa, involgendo ogni cosa terrena e celeste con eterna vicenda. A che tutto questo smisurato lavorio? L'anima trapassa cogli occhi acuti attraverso i limiti del tempo a raggiungere il suo supremo incoercibile sogno: l'infinito. Ma al di là della materia, il volo superbo si abbatte. È immenso, sconfinato lo spazio concesso alla ragione, all'intelletto, ma non è l'eterno, non è l'infinito. L'anima si ripiega, disperata e piangente, sopra se stessa nel suo superbo conato.

Beato il gregge, che non è tormentato dall'assillo del pensiero, che non è arso dalla sete inestinguibile del sapere, che non è costretto a percepire l'orrendo annichilirsi dello spirito! Però se io potessi fendere colle ali forti tutto lo spazio, *forse* allora riuscirei a sapere, e la gioia inonderebbe il mio spirito:

Forse s'avess'io l'ale
da volar su le nubi

e noverar le stelle ad una ad una,
e come il tuono errar di giogo in giogo,
più felice sarei, candida luna.

Forse!

O *forse* erra dal vero,
mirando all'altrui sorte, il mio pensiero:
forse in qual forma, in quale
stato che sia, dentro covile o cuna,
è funesto a chi nasce il dì fatale.

Questa meravigliosa sinfonia, che è tutta modulata su di un tono elegiaco e delicato come di arpe e di archi, con accenti leggerissimi; con ritorni assidui di parole e insistenze di rime; con tocchi sfumati da pause lunghe, da tesi continue e ricorrenti come il pensiero essenziale e pervadente, come l'angoscia lunga, che sembra si soffermi, quasi ad attendere una risposta, che nessuno mai potrà dare; questa rapsodia spasimante, nella quale il poeta è riuscito a far intravvedere, come attraverso uno schermo cristallino, duro e spesso ma lucidamente trasparente, tutte le più fini e recondite fibre dell'anima sua, questo è davvero il canto trascendente della sete, onde ardono gli umani tutti per l'infinito.

Giacomo Leopardi volò, colla sua grande anima per assorbire l'esistente al di là dell'umana natura, per l'acuta, irresistibile voluttà di conoscerlo, di vederlo. E nel punto istesso, in cui gli sembrava che esso gli sfuggisse, il sentimento dell'infinito si insinuava, impercettibile, dentro delle sue vene, e diveniva sua carne e suo sangue. Egli credeva di averlo perduto, proprio quando l'aveva già sicuramente fissato e lucidamente espresso per entro della sua eterna poesia.

L'Ode di A. Manzoni

« Il cinque maggio » (*).

« Ei fu! » L'anima del poeta trema e vibra sotto la visione di tanta vita, di tanta gloria, di ricordi così immensi, sì che, spezzando ogni vincolo, sale risoluto verso le altezze sublimi della lirica. Ben lo può fare essa che non ha mai peccato nè di adulazione, nè di viltà:

> Lui sfolgorante in solio
> vide il mio genio e tacque.

Perciò esso è degno di cantare l'epinicio dell'eroe:

> Dall'Alpi alle Piramidi,
> dal Manzanarre al Reno
> di quel securo il fulmine
> correa dietro al baleno.
> Scoppiò da Scilla al Tanai
> dall'uno all'altro mar.

Ma la pia anima, sbigottita dal sùbito volo repentino, interrompe l'ascensione, trattiene la fantasia poggiante agli astri, e le chiede imperiosa: — Ma chi tu canti? È un obbietto degno, morale quello che tu esalti? — Era stata morale l'azione di Napoleone, che aveva sacrificato tutto il mondo alla sua ambizione, che aveva ferocemente strappato alle braccia delle mogli gli sposi, alle madri i figli, e li aveva stritolati sotto il suo tragico carro di gloria, sul quale egli impassibile sedeva, saturo di orgoglio? I fiumi rossi di sangue, le vampe sinistre degli incendi, la

(*) Il commento del « Cinque Maggio » come quello del « Pastore errante » si trovano nel mio volume *L'anima dell'ottocento* (Torino, G. B. Paravia, 1924).

sterminata distesa bianca, seminata di cadaveri, erano stati il frutto di un amore disperato per l'alma terra natia o di una lotta suprema per difendere la casa, la cara sposa e i figli? Oh, no! E allora che grandezza poteva essere mai questa, che gloria, se era figlia della superbia? — Perchè dunque, o poeta tu canti colui che ha sovvertito ogni legge umana? —

È vera gloria? Ai posteri
l'ardua sentenza.

La fantasia qui ha un sussulto e si ferma, cedendo il posto al raziocinio. Certamente Napoleone non seguì le leggi etiche, certamente fu un prepotente, un egoista, un tiranno; ma come grande il suo genio! Come sterminata la sua mente! Come vasta la sua anima! Ora, poichè tutto dipende dal volere di Dio, certamente egli venne per volontà divina: perchè dunque? È possibile che il supremo Fattore abbia creato uno spirito così grande senza una altissima causa?

Nui
chiniam la fronte al Massimo
Fattor, che volle in lui
del creator suo spirito
più vasta orma stampar.

Sgombrato così il terreno dalla premessa morale, la fantasia del poeta, che la ragione aveva fugato, ora torna a trasvolare a sua posta; però il rapporto tra la morale e l'eroe non la può mai più abbandonare, così che sembra che essa corra veloce, non solo per dare sfogo all'interno fremito lirico, ma anche per riuscir ad esprimere la ragione divina di un tale fenomeno umano.

Tutto provò l'uomo fatale: la immensa grandezza, e la grama miseria, la reggia e il nulla:

Ei si nomò: due secoli,
l'un contro l'altro armato,

Sommessi a lui si volsero,
Come aspettando il fato;
ei fe' silenzio ed arbitro
s'assise in mezzo a lor.

Immensa, nella sua epica grandezza, è questa immagine, che in brevi versi condensa tutta la potenza e la gloria dell'eroe. E sparve. Il nulla soltanto rimase a colui che voleva il mondo! E l'aveva avuto il mondo, prono ai suoi piedi! Il ricordo acuto lo assale; sullo scoglio, battuto dai fiotti impetuosi, chinati i rai fulminei, egli rivede la sua vita meravigliosa:

E ripensò le mobili
tende, e i percossi valli,
e il lampo de' manipoli
e l'onda dei cavalli;
il concitato imperio,
e il celere obbedir.

Tutto il mondo, campo del suo irrefrenabile impeto, gli si presenta dinanzi, ma sotto l'aspetto naturale ad un guerriero, cioè come azione di guerra, rapida e travolgente, movimento pratico di un genio che pensa e dispone. Il pensiero rivede sè nei suoi atti portentosi.

Che sarà avvenuto in quell'anima? Quali sentimenti avrà provato quell'uomo, che era Napoleone, in quel tragico contrasto tra il passato e il presente? Chi poteva risolvere il contrasto tempestoso tra il reale e l'ideale? L'illusione era morta: giaceva ai piedi dell'esule: egli non poteva più creare che rimpianti e sospiri. La terra, la natura, il pensiero, l'Io, l'illusione potevano più mai destare la speranza in quell'anima vinta? Ma ecco che un'altra figura, ma soprannaturale, si accosta allo spirito che dispera, lo solleva, lo ritorna alla speranza, alla vera speranza: essa è la *Fede:* — alza gli occhi al cielo e spera; — dice la religione soavemente — nel Cielo non giunge

neppure l'eco delle umane vicende. Ivi un Dio attende gli uomini che in lui si confidano, per stringerli in eterno al suo seno. Che sono le piccole miserie della vita e del tempo, dinanzi all'eterno e all'infinito? — Nell'anima affranta subentra un sentimento nuovo di vita e di risurrezione, un sentimento nel quale l'ideale e il reale si conciliano per entro alla rassegnazione e alla fiducia in Dio; e per il quale lo spirito si volge verso un regno, dove la gloria e le umane grandezze spariscono dinanzi a ciò che non ha più nè tempo, nè limite,

> dov'è silenzio e tenebre
> la gloria che passò.

La grande anima dell'uomo fatale, nel punto della disperazione, ha trovato l'unica tavola di salvezza nella Fede, l'unico stimolo a una speranza immortale in Dio:

> Quel Dio, che atterra e suscita,
> che affanna e che consola,
> sulla deserta coltrice
> accanto a lui posò.

INDICE

CAPITOLO TERZO.